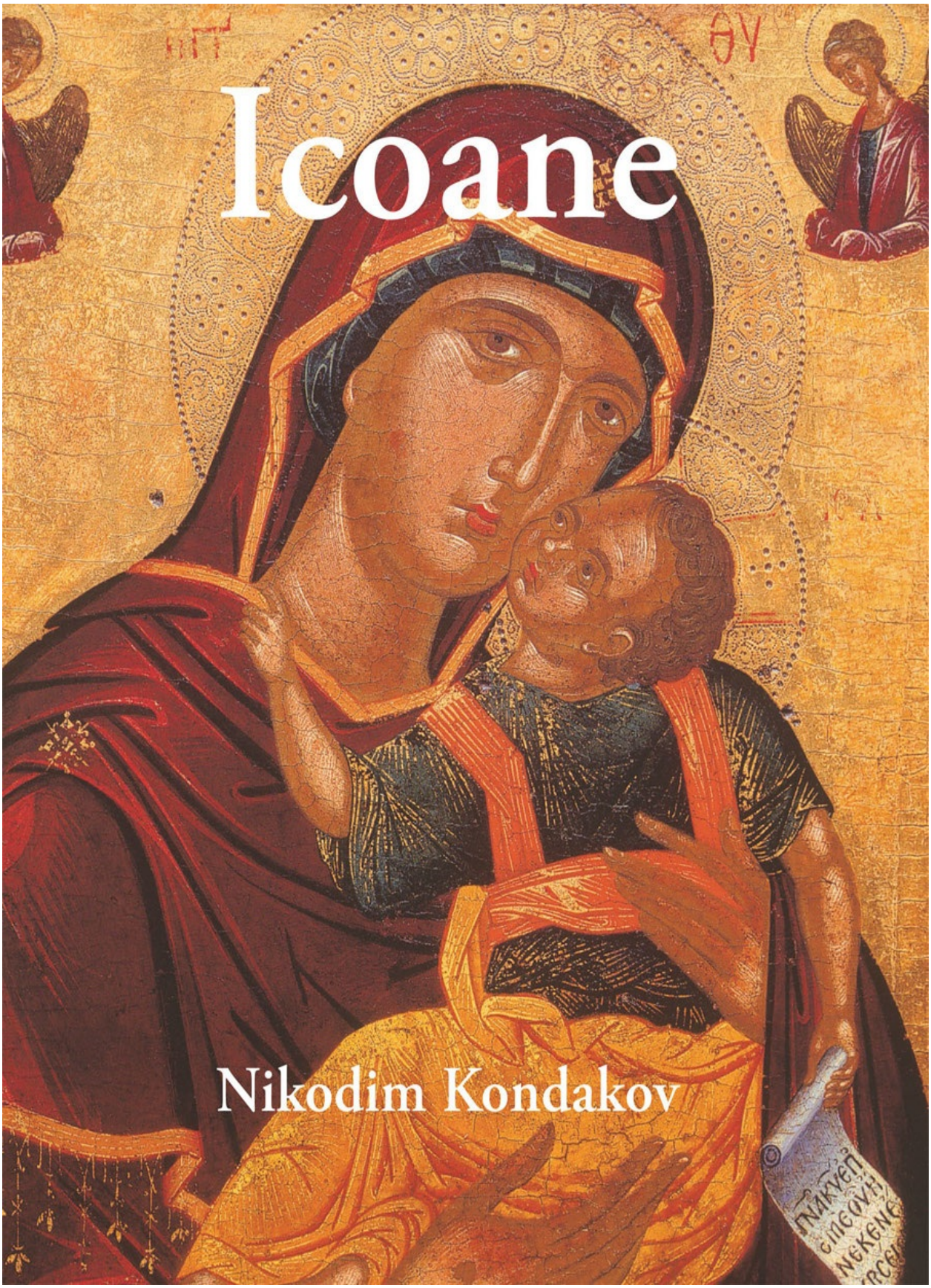
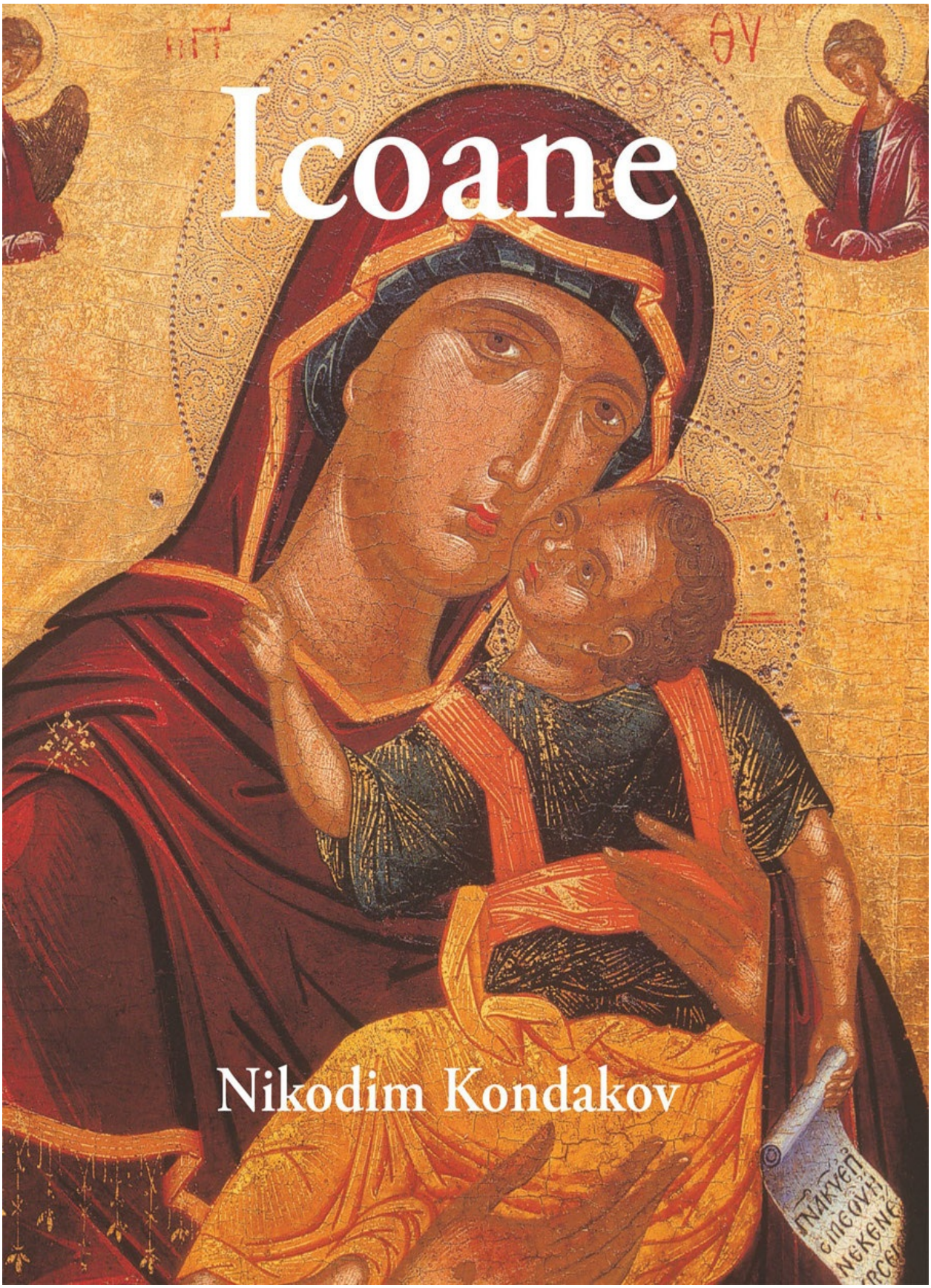

Icoane
Nikodim Kondakov


Icoane
Nikodim Kondakov

Nikodim Kondakov

ICOANE


PARKSTONE®
INTERNATIONAL

© 2023, Confidential Concepts, worldwide, USA

© 2023, Parkstone Press International, New York, USA

© Image-Bar www.image-bar.com

Toate drepturile rezervate. Este interzisă reproducerea sau adaptarea oricărei părţi a acestei publicaţii fără permisiunea titularului drepturilor de autor în orice parte a lumii. Cu excepţia cazului când este specificat altfel, drepturile de autor asupra lucrărilor reproduse aparţin fotografilor respectivi. În pofida investigaţiilor intensive, nu s-a putut stabili întotdeauna apartenenţa drepturilor de autor. Unde este cazul, am aprecia să fim anunţaţi.

ISBN: 978-1-78310-732-2

Cuprins

Introducere

I. Originile: Orientul și Grecia

II. Întrebuințarea și locul icoanelor în Rusia

III. Tehnica

Coloristica și pigmenții iconografiei rusești

IV. Secolele al XII-lea – al XIV-lea: Suzdal și Novgorod, Școala greco-italiană

V. Secolul al XIV-lea și al XV-lea: Școala de la Suzdal și Andrei Rubliov

VI. Secolul al XVI-lea

Subiecte mistice și didactice (scolastice)

Începutul secolului al XVI-lea, Novgorod și Pskov

Secolul al XVI-lea, Moscova

VII. Secolul al XVII-lea

Școala Stroganov și începutul secolului al XVII-lea

Jumătatea secolului al XVII-lea, Ușakov

Sfârșitul secolului al XVII-lea, decadența

Glosar

Cronologia picturii icoanelor

Bibliografie

Lista ilustrațiilor

Note


Marele Novgorod
Regiunea Veatka
Mările Albă
Dvina de Nord
Golful Botnic
Finii
Lacul Ladoga
Lacul Onega
Ustiug
Veatka
Suedezii
1396
1295
1284
1313
SUEDIA
Helsinki
1240, 1348
Ladoga
Beloozero
60°N
Reval
VLADIMIR-SUZDAL
1223
Iama
REPUBLICA NOVGOROD
Volga
Dorpat
Novgorod
1242
1238
Nijni Novgorod
Bolgar
Pskov
Torjok
Suzdal
Bulgarii de pe Volga
1269
PSKOV
1238
Vladimir
1298
1253
1245
Riga
Moscova
Murom
Marea Baltică
1323
Cavalerii Teutoni
Dvina de Vest
1213
SMOLENSK
Polotk
Reazan
Smolensk
Lituanienii
Vitebsk
MUROM-REAZAN
Neman
POLOȚK
Mordvinii
Minsk
CERNIGOV
Vistula
TUROV-PINSK
Bialystok
Pinsk
NOVGOROD-SEVERSK
Don
Cernigov
VOLÂNIA
Putivl
POLONIA
KIEV
Kiev
Volga
1199
unificarea Principatului Halici-Volânia
PERESLAVL
Cracovia
Pereslavl
50°
Donet
Przemysl
Halici
Pecenegii
Polovți (Cumanii)
Sarkel,
posesiune a Cernigovului până la 1117
GALIȚIA
Bugul de Sud
Nipru
Carpații
N
UNGARIA
Marea Azov
Kuban
Oleci,
posesiune a Kievului
Timutorokan,
posesiune a Cernigovului (apoi a Kievului)
Kaffa
0
400 km
0
250 mile
Chersones
Marea Neagră
Rusia, 1054–1237
principatele și Republica Novgorod
teritoriu contestat
teritorii dependente de Novgorod
limitele teritoriilor rusești, 1054
limitele teritoriilor rusești, 1237
frontieră imprecisă
frontierele principatelor
căi comerciale fluviale
fortificații contra nomazilor
atacurile suedezilor
atacurile Cavalerilor Teutoni
atacurile lituanienilor
atacurile tătarilor
campaniile lui Aleksandr Nevski

1. Harta Rusiei în sec. al XI-lea - al XIII-lea.

Introducere

Dintre artele grafice, iconografia a ocupat un loc de seamă în istoria Rusiei. Pe lângă picturile murale timpurii de la Novgorod, putem spune că icoana a fost, încă din secolul paisprezece, principala modalitate de redare a imaginarului religios şi a expresiei populare. Mai târziu, când pictura murală este subordonată iconografiei, icoana devine unicul simbol al credinţei. Din perspectiva deosebitei sale valori şi a sursei bizantine din care se trage, icoana rusească vine în succesiunea unei tradiţii artistice impresionante, iar evoluţia acesteia oferă exemple inegalabile de măiestrie artistică. Prin frumuseţea ornamentală, unicitatea compoziţiei, strictеţea genurilor, caracterul ideatic şi profunzimea spirituală a expresiei religioase pe care o transmite, icoana poate fi comparată cu arta religioasă timpurie din Europa Occidentală. De asemenea, istoricul de artă nu trebuie să uite că iconografia stă la baza istoriei picturii. Este necesară o bună cunoaştere a icoanei ruseşti ca manifestare artistică, pentru a înţelege tradiţiile istorice din care a luat naştere pictura, influenţând această artă până în zilele noastre. Dincolo de perioada de la începutul secolului optsprezece şi până în ziua de astăzi, icoana rusească are rădăcini mult mai îndepărtate ca artă artizanală sau operă a unui kustar’[1].

Astfel, icoanele merită toată atenţia istoricilor de artă, dat fiind că aceste obiecte artistice prezintă dificultăţi pentru interpretarea istorică, motiv pentru care au fost îndelung neglijate. Dar a venit momentul ca arheologia rusă să se ocupe de iconografia rusă şi să studieze istoria de cinci secole a acestui fenomen excepţional. Trei secole de uitare, începând cu perioada lui Petru cel Mare, au îndepărtat poporul rus de ultima perioadă înfloritoare a acestei manifestări artistice şi au distrus un număr mai mare de icoane decât toate incendiile şi dezastrele din Rusia la un loc.

Registrele ne spun cât de bogate în icoane erau cândva catedralele, mănăstirile şi casele ruseşti, făcînd dovadă, în acelaşi timp, de respectul arătat icoanelor vechi şi sfinte la Moscova. Prin precizia cu care sunt redactate, aceste documente permit trasarea dispariţiei icoanelor din bisericile ruseşti, începând cu secolul optsprezece. Chiar până la începutul secolului nouăsprezece, bisericile din Moscova erau pline de obiecte religioase vechi. Pe pereţii mănăstirilor se găseau

icoane „votive” și „de sărbătoare”, iar în capelele exterioare, panouri cu sfinții din calendar (Menaea). Pe măsură ce oamenii nu le-au mai privit, au început să le uite și nu le-au mai îngrijit (pentru că necesită întreținere permanentă), acestea au fost depozitate, ceea ce a însemnat distrugerea unora dintre cele mai valoroase icoane. Ca urmare a acestor distrugeri au apărut tot felul de imitații pe foi de aluminiu (folejnoe), podubornoe[2], hârtie și alte materiale din cele mai ieftine.

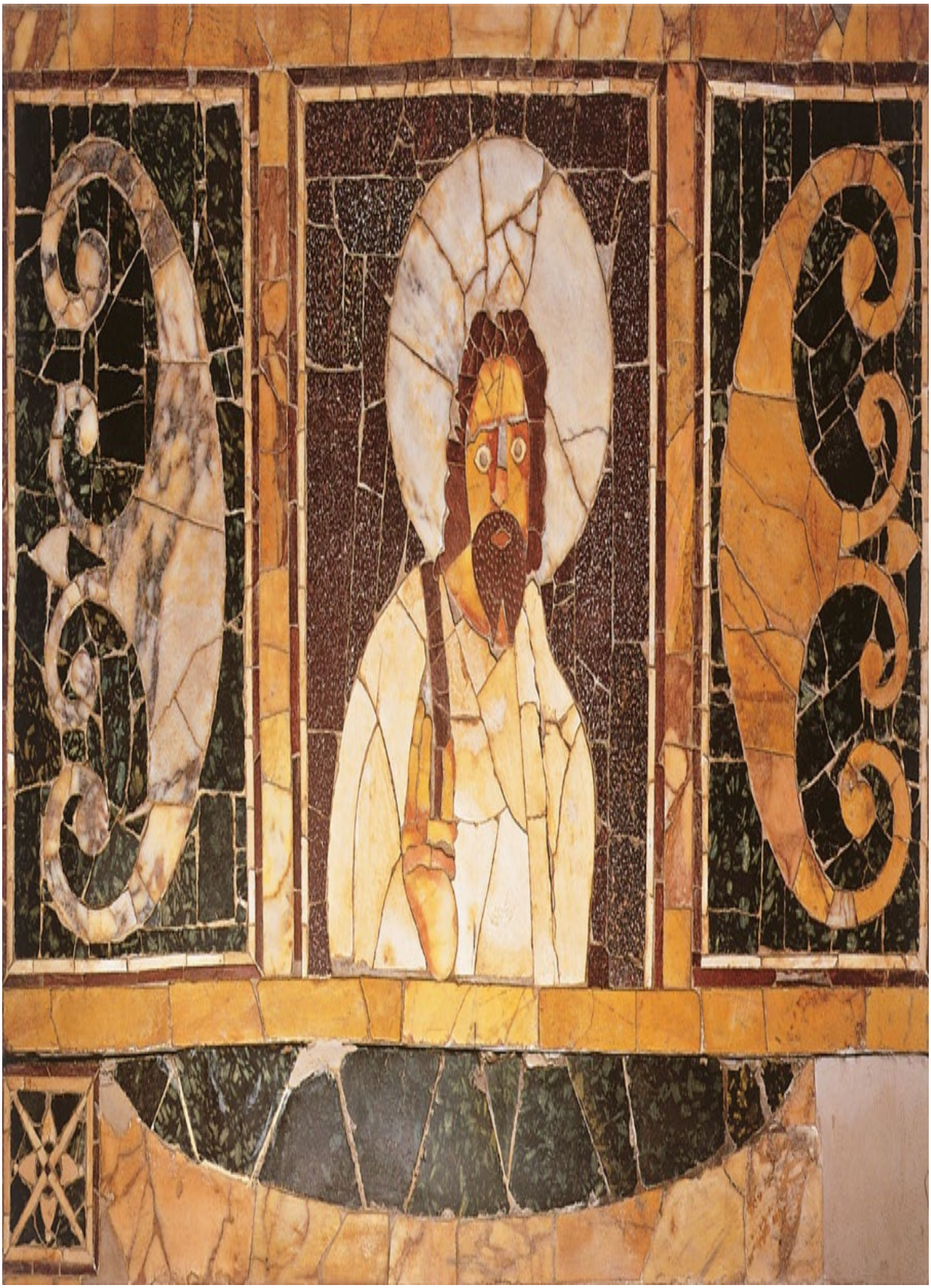
Iconografia s-a retras către cele mai ascunse locuri din țară: la Suzdal și în împrejurimi s-au dezvoltat adevărate așezări ale iconarilor, Mstiora, Paleh și Holui, dintre care Paleh și Holui deja adoptaseră stilul „franțuzski”[3], și stilul pictural (jivopis’). În Rusia Mică se realizau icoane picturale încă de la începutul secolului șaptesprezece: succesul talentatului Borovikovski a atras atenția generală.

Catedralele[4] și bisericile din Sud au fost decorate inițial de pictori. Mai târziu, modelul din această regiune a fost imitat la Moscova. Singurii adoratori ai icoanelor au rămas credincioșii de rit vechi. Aceştia au preferat stilul pe care l-au denumit după Stroganov, asigurând astfel întâietatea acestuia în ateliere din Moscova și Suzdal.

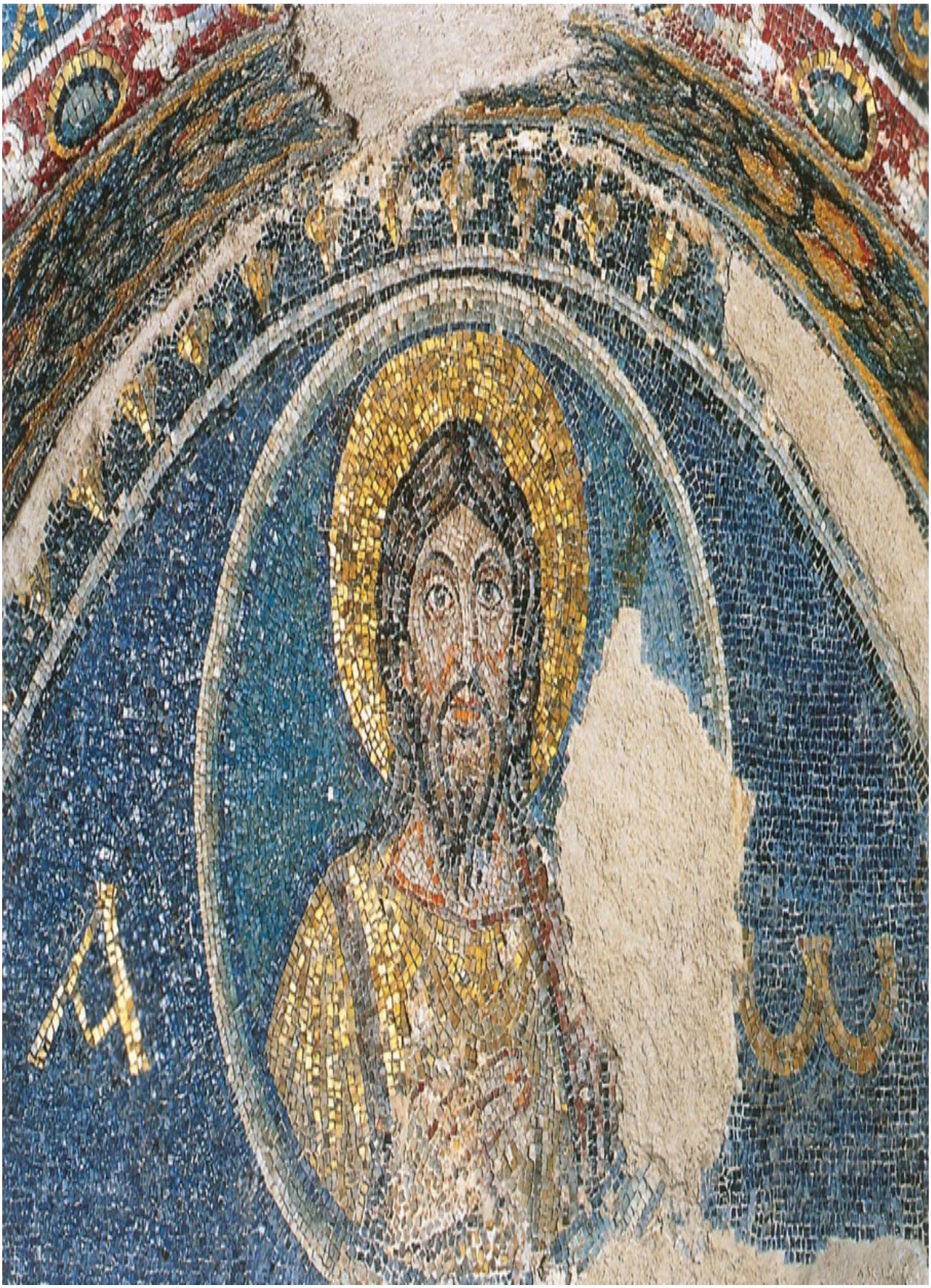
Admirația excesivă pentru tot ceea ce era occidental, sentiment ă generalizat printre rușii educați în timpul secolului al optsprezecelea, a generat o contrareacție, în timpul războiului împotriva lui Napoleon. Sentimentul național a atins note paroxistice, fiind susținut și de tendințele romantice ale noii literaturi ruse. Clasele educate au fost atrase către această mișcare, a cărei aripă politică se numea Slavofilie, care avea scopul de a reconstitui și a conserva tradițiile populare. Bărbații educați, din cele mai înalte poziții sociale, cum ar fi Rumeanțev, Olenin și Evgheni Bolhovitinov, Mitropolitul Kievului, au început să colecționeze mărturiile literare ale vechii Rusii, cronici și documente oficiale, și au încurajat realizarea de studii arheologice în vechile mănăstiri și biserici. Icoanele care au atras atenția în mod deosebit, cele mai multe dintre acestea fiind găsite pe situri istorice, au fost cele despre care se spunea că erau făcătoare de minuni.

În anii douăzeci și treizeci ai secolului nouăsprezece, a crescut numărul anticarilor și colecționarilor, punându-se bazele muzeelor rusești de istorie. Unul dintre cei mai renumiți colecționari de manuscrise și icoane era istoricul M.P. Pogodin. Istoricii ruși interesați de documente au fost încurajați de Societatea

Istoricilor și Anticarilor din Moscova, fondată la 1806. Pe baza acestor documente, I.M. Sneghiriov și-a realizat lucrarea despre istoria bisericilor și mănăstirilor din Moscova.[5] Pe de altă parte, principalul impuls pentru arheologia interesată de obiecte vechi a fost inaugurarea, la St. Petersburg, a Societății Ruse de Arheologie, în 1846.[6]



2. Hristos glorificat şi adorat, dându-Şi binecuvântarea, secolul al IV-lea. Decoraţie mozaicată, provenind de pe un edificiu de lângă Portul Marina. Muzeul Ostiense, Ostia.



3. Hristos în mozaic, secolul al V-lea. Capela din San Prisco, pe lângă Santa Maria Capua Vetere.

În acest climat s-au călit pentru căutarea eroică a antichităților rusești și creștine celebrul episcop Profiri Uspenski, cel care a descoperit și a colecționat cele mai cunoscute icoane vechi din estul Greciei, V.A. Prohorov, care a îmbogățit colecția de antichități rusești a Academiei de Arte Frumoase, și I.P. Saharov, care a întreprins o vastă cercetare a iconografiei ruse, din care nu a reușit să completeze mai mult de câteva fragmente. Celebrul I.E. Zabelin a înlesnit accesul către principalele surse scrise despre obiectele de arheologie în lucrarea sa Stilul de viață al țarilor și țarinelor și a fost primul care a publicat Date pentru o istorie a iconografiei ruse.[7]

La 1860, cei mai mari specialiști în iconografia rusă erau G.D. Filimonov și D.A. Rovinski, născuți la Moscova și elevi ai iconarilor din Moscova și Suzdal. Filimonov era precaut în munca sa și nu a lăsat niciun studiu general cu privire la icoane, ci numai o biografie a lui Simon Uşakov, textul interesant al unui Podlinnik[8] și relatarea unei călătorii în satele iconografilor. Rovinski a abordat cu ceva mai multă îndrăzneală această problematică, scriind o mică Istorie a școlilor ruse de iconografie la sfârșitul secolului al XVII-lea.[9]

Analiza istorică este rezultatul firesc al restaurării icoanelor. Acest proces a început la sfârșitul secolului al XIX-lea, când i s-a acordat o atenție deosebită. După o muncă îndelungată și minuțioasă, icoana înnegrită și mânjită de fum dă la iveală culori luminoase și tonuri pline de armonie. După restaurare, frumusețea decorativă a icoanelor mari din Muzeul Rus de Stat a eclipsat picturile moderne din galeriile învecinate, cu efectul lor general de tonalități cenușii, care le făceau să pară șterse și dezolante. În trecut, pereții acestui muzeu și marea catapetească a Catedralei Uspenski (Înălțării) din Moscova nu ofereau privirii decât ceea ce Bunin numește „icoane ca niște panouri întunecate, simboluri deplorabile ale măreției lui Dumnezeu”. Acum, panourile întunecate s-au transformat prin restaurare în imagini care atrag privirea prin petele luminoase de culoare și farmecul semitonurilor delicate.

Acest aspect spectaculos al icoanelor curățate din muzee și colecții private a

atras atenţia presei, care, purtată de entuziasmul estetic, le supralicitează. Cronicarii ignoră aspectul istoric al materialului şi glorifică această nou-descoperită „artă extraordinară, inspirată şi magnifică”, „o extraordinară contribuţie la tezaurul artistic al lumii”; imaginaţia, despărţită de simţul critic, găsea în iconografie „un idealism liber”, care nu trebuie să „ţină cont nici de spaţiu, nici de timp, plasându-se printre munţi şi câmpii necunoscute, complet ruptă de istorie, literatură, viaţă şi natura însăşi”. Pentru a contracara aceste tendinţe de exagerare, erau imperative o evaluare critică aplicată, stabilirea unui discurs critic şi utilizarea unor metode ştiinţifice bazate pe comparatism şi clasificări istorice.

O astfel de ocazie s-a ivit la iniţiativa înţeleaptă a Episcopiei din Novgorod. În muzeul eparhial şi în Biserica Sf. Petru şi Pavel[10] a fost posibilă restaurarea celor mai vechi icoane de la Novgorod, ceea ce a dat posibilitatea de a studia istoria iconografiei din perioada Novgorod. Acest studiu, alături de cel cu privire la modelele greceşti, a venit în contra perspectivei conform căreia tradiţia era inamovibilă.[11]

Icoana rusească a început, desigur, prin a imita modelele greceşti, dar aceste modele nu erau întotdeauna accesibile (de ex., la Novgorod) şi, din acest motiv, a început să se schimbe: stilul grecesc, sau stilul pur bizantin, a fost înlocuit de cel greco-oriental, acesta din urmă de cel greco-italian, pentru ca în final şi acesta să fie înlocuit de stilul neogrec. Astfel, icoana rusească a supravieţuit prin tradiţie, în principal datorită faptului că s-a păstrat la nivelul unui meşteşug fără pretenţii de creativitate, adoptând o tradiţie după cealaltă, respectând fiecare dintre modele. Acesta este şi cazul icoanei greceşti care, în ciuda tuturor schimbărilor prin care a trecut, a respectat în egală măsură tradiţia, păstrându-se în limitele unui meşteşug.

Dar, ca meşteşug, iconografia rusă a format adevărate talente, care şi-au folosit fie propria creativitate, fie au adoptat noi modele şi stiluri. Aceste talente şi-au găsit imediat discipoli, stabilind şi dezvoltând şcoli de meşteşugari care au răspândit stilul şi maniera acestora de a picta icoane. Principalul motiv pentru care aceştia au avut succes a fost acela că nu s-au dezis de tradiţie, ci au executat cu mai multă măiestrie un model moştenit. Procesul de perfecţionare a modelului a dus la transpunerea în forme naţionale a originalului străin şi, pe lângă aceasta, la o nouă expresie spirituală a formei îmbunătăţite, datorată, în egală măsură, notei personale. Dar orice nouă contribuţie, fiind specific rusească, era şi uşor acceptabilă. La fel, procesele de creaţie artistică din Rusia erau de aşa natură,

încât putem reface fără dificultate mecanismul prin care acestea se perpetuau şi se schimbau. Fenomenele artistice din Rusia au fost poate mai puţin sofisticate, dar zonele în care acestea s-au dezvoltat sunt foarte îndepărtate, incluzând regiuni de la Novgorod, Pskov, Tver, Vologda şi tot nordul, pe lângă Suzdal şi Moscova: o tendinţă civilizatoare care s-a extins în toată Rusia moscovită, regiunea cea mai avansată din Câmpia Europei de Est. Dezvoltarea formelor artistice prin desen şi culoare nu trebuie să ne determine să neglijăm conţinutul. Atât din punct de vedere religios, alegerea sau crearea temei sau subiectului şi a compoziţiei acesteia, cât şi din punctul de vedere al vieţii materiale, al tipologiilor, decorul, clădirile, peisajele, hainele şi robele şi tot ceea ce ţine de iconografie. Astfel, vom vedea că, în ciuda faptului că Rusia antică era separată de Europa de Vest de un mare abis, insurmontabil din punctul de vedere al istoriei politice încă din vremea invaziilor mongole, putem remarca în iconografia rusă aceleaşi tendinţe principale ca şi în Vest, unde totuşi o mai mare forţă şi capacitate deosebită au dus la realizările generale ale Renaşterii europene. Către finele secolului al XIV-lea, iconografia rusă se distinge printr-o schimbare de orientare, prin care tradiţia iconografică lasă mai mult loc pentru emoţie şi expresie. Această ruptură, pe de o parte, dă viaţă formei, iar pe de alta, schimbă sentimentul religios exprimat prin icoană. Dogma bizantină este înlocuită de viaţa religioasă care îl aduce pe om mai aproape de Dumnezeu. În acelaşi timp, modelul nu mai este grec, ci rus, iar tiparul iconografic se îmbogăţeşte prin categorii secundare şi decoruri mai sofisticare: este ca şi cum se trezeşte, iese din amorţeală, devenind plin de însufleţire şi pitoresc. Vom vedea că, mai târziu, iconografia evoluată din şcolile de la Novgorod şi Moscova din secolul al XVI-lea sunt pe măsura operelor Renaşterii italiene, prin compoziţia sofisticată, subiectele teologice şi desenul precis şi riguros. Concluzia care decurge este că, pe lângă o paralelă istorică directă între cele două arte, arta rusă s-a aflat sub imperiul unei influenţe predominant italiene, începând cu secolul al XV-lea, prin opere de artă şi artişti din Italia, iar mai apoi din estul Greciei.



4. Maica Domnului Hogedetria (icoană cu două fețe), secolul al XII-lea. Muzeul Bizantin, Kastoria, Macedonia.



5. Hristos Pantocrator, sfârşitul secolului al XIII-lea. Tempera cu ou, ipsos pe lemn, 47,5 x 30 cm. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg.



6. Hristos Pantocrator, secolul al XII-lea. Mozaic. Muzeul Național din Bargello, Florența.

Prin studiul îndelungat al reprezentărilor iconografie ale Fecioarei în Bizanț, în Europa de Vest și în Rusia, am descoperit că multe icoane vechi și chiar făcătoare de minuni ale Fecioarei, acum prețuite și venerate în Rusia, își regăsesc prototipul în modelul unor icoane greco-italiene din secolele XIV și XV.[12] Stilul caracteristic al acestor icoane era deja generalizat în pictura murală din secolul al XV-lea și a devenit model mai întâi pentru iconografia de la Suzdal și apoi pentru cea de la Novgorod, iar mai târziu în toată Rusia. Cu toate acestea, influența acestui stil a fost mai redusă în cazul școlii de la Novgorod, unde maniera și rafinamentul bizantin s-au pierdut de timpuriu. Acest stil a primit chiar onorabilul nume „grecesc", spre deosebire de stilul „franțuzski" (freajski), un amestec de artă greacă târzie și artă vestică. Această suită de influențe străine, care însuflețește decadența modelului bizantin și care vine în întâmpinarea așteptărilor spirituale ale poporului, este atât de evidentă în întreaga iconografie rusă, încât nu devine altceva decât calea râvnită pentru a călăuzi Rusia înspre propria terra incognita. Și ne oferă un punct de reper istoric foarte clar prin care nu putem decât să ne îndepărtăm de dominația unui simplu ipse dixit, care marchează atât barbarismul, cât și critica estetică superficială.[13]

Critica modernă de artă din Rusia, venind din partea diletanților și a jurnaliștilor, s-a grăbit să instituie icoana rusă ca pe o „mare artă", a cărei descoperire ar uimi Europa, revendicându-și titulatura de „nouă minune a lumii".[14] Din spusele acestor cronicari, icoana rusă preia compoziția bizantină, dar își păstrează „creativitatea" în reproducerile artistice: icoana are un „stil" care, susțin aceștia, lipsește în arta italiană din aceeași perioadă și care decade la rangul de „artă provincială". După judecata lor, rolul pe care îl joacă Podlinniki, cu modelele de iconografie, este mult exagerat, dat fiind că în perioada strălucită din secolul al XIV-lea până în secolul al XVI-lea nu există niciun fel de perevodî, cu alte cuvinte, șabloane pentru desenarea icoanelor și cu atât mai puțin modele străine. Se presupune că stilul icoanei ruse este complet lipsit de expresie, sau de asocieri cu o scenă anume, pentru că nu are nicio legătură nici cu viața, nici cu realitatea, fiind „artă pură". Modelele sunt în sine naționale și, cu toate că figura lui Hristos amintește de un model străin, aceasta redă numai „sufletul rus". Icoana rusă este,

după aceștia, „aristocratică”, prin „idealismul nezdruncinat” și „deschiderea către contemplarea miracolului”. Totul este ideal în icoană, chiar și clădirile și dealurile vorbesc despre o „lume imaginară”, cu tipuri „imponderabile”, „desprinse de realitate prin idealism”. Adorarea unei arte sfinte dedicate icoanelor a stăpânit întotdeauna Rusia, orientând-o către Est, și nu către Vest. În această artă, linia și stilul sunt dictate de tradiție: culorile, alegerea și combinarea acestora țin de caracteristicile individuale și în funcție de acestea putem stabili deosebirea dintre diferitele școli. Culorile luminoase ale icoanei ruseşti și frumusețea de neegalat prin care sunt îmbinate tonurile reprezintă, înainte de orice, trăsătura cea mai puternică a icoanei ruse.

Pentru a arăta cât este de lipsită această teorie estetică de orice consistență științifică sau bază filozofică, nu este nevoie să o analizăm exhaustiv sau în detaliu: este suficient să o confruntăm numai cu o afirmație de ordin istoric sau cu o analiză a datelor.



7. Fecioara şi Pruncul sau „Fecioara Glykophilousa”, Şcoala cretană, cca 1500 x 332 cm. Luvru, Paris.



8. Fecioara din Tolg, secolul al XII-lea. Tempera cu ou pe un panou din lemn de chiparos, 140 x 92 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



9. Portret Faiyum, secolul al IV-lea. Galeria de Stat Praze, Praga.

I. Originile: Orientul și Grecia

O istorie a icoanei ruseşti trebuie să înceapă cu sursa originară, cu prototipul cel mai vechi al acesteia. După cum vom vedea, icoana bizantină, modelul pe care l-au adoptat ruşii prin creştinare, a supravieţuit printr-un număr foarte redus de exemplare, iar din această cauză reprezintă o bază insuficientă pentru o istorie a icoanei ruseşti.

Este puţin probabil ca vechiul Kiev să fi primit icoanele direct din Bizanţul cu care adesea pierdea orice contact din cauza barierei de nomazi. Ceea ce ajungea la Kiev provenea mai ales din Chersonesul tauric: atât în Chersones, cât şi la Kiev se regăsesc obiecte identice din secolele al X-lea – al XII-lea (crucifixe de bronz, mozaicuri, ceramică glazurată şi altele asemenea).[15]

Chersones, mare centru comercial, era pentru Rusia o sursă de bunuri diverse din Asia Mică, exportate prin Sinope şi Trabzon. Estul grecesc a fost adevăratul leagăn al icoanei. A apărut aici în secolul al patrulea, răspândindu-se în secolul al cincilea şi în celelalte zone. Patriarhi ca Ioan Hrisostom şi Grigorie de Nyssa aflaseră de existenţa icoanei ca accesoriu al credinţei creştine. Icoana nu era o noutate. Este prezentă alături de obişnuitul panou cu portrete de martiri şi duhovnici, realizate în encaustică sau în ceară şi aşezate pe sicrie şi sarcofage sau în altare dedicate ca martyria sau memoriae.[16] Când marea veneraţie pentru amintirea martirilor este redată prin portret, panoul de lemn capătă semnificaţie sacrosanctă de icoană sfântă.[17]

Acest stadiu timpuriu din istorie al icoanei este asemănător cu un obicei străvechi prin care în Egiptul antic se realizau portrete pictate ale morţilor, pentru a fi dispuse în aşa fel, încât să se vadă prin fâşiile cu care era învelită mumia. În secolele de la începutul erei noastre, şcoala alexandrină de pictură atinsese o desăvârşire artistică ce permitea existenţa mai multor artişti care să realizeze, repede şi ieftin, portrete de un realism izbitor. Datorită unui cod religios foarte puternic, atunci când pregăteau morţii pentru viaţa de apoi, egiptenii nu se îndepărtau prea mult de un materialism primitiv şi umpleau casa „eternă” a celui trecut în nefiinţă cu tot ceea ce era propriu vieţii omului pe pământ. Acest ritual era impus de credinţa că sufletul, deşi a părăsit corpul, era

în continuare legat de acesta prin legături indisolubile şi avea nevoie de această reprezentare falsă pentru viaţa de apoi. Astfel, realizau o stelae cu reprezentări ale ofrandelor aduse la mormânt şi ale rudelor rugânduse pentru salvarea sufletului şi primirea acestuia în casa raiului. În ultima perioadă dinainte de epoca creştină, portretul realist al persoanei moarte, identificat ca dublul său (ka), era amplasat în mormânt pentru puterea unei imagini mistice şi animate care menţinea legătura dintre sufletul dispărut şi corpul conservat în formă de mumie. Cei care se ocupau de înmormântare închideau mumia într-o carcasă din papier-mâché pe care era pictată masca celui decedat. Mai târziu, masca a fost înlocuită de un portret pictat pe o tăblie separată, fie înainte, fie după moarte, încercând să redea trăsăturile şi aspectul unei persoane vii. Tăblia era aşezată peste faţă, pe sub fâşiile strânse ale mumiei: imaginea reproducea uneori numai capul, alteori şi umerii sau întregul bust. Cimitire cu astfel de mumii au fost găsite în malurile nisipoase ale lacurilor secate de la Faiyum şi Antinopolis, dar şi în alte părţi, dezvăluind serii întregi de portrete realiste. Sunt realizate în tehnica encaustică, adică, prin utilizarea de ceară colorată încălzită, aplicată cu o spatulă. Aceste chipuri realiste indică de la prima privire o tehnică extrem de elaborată şi o execuţie foarte sigură. Trăsăturile sunt fără doar şi poate individuale, culorile sunt aprinse şi luminoase, în timp ce buclele sunt realizate într-o tuşă amorfă. Gâtul femeii este înconjurat de un colier delicat de aur cu amuletă. Portretele erau executate în grabă, iar fâşiile de ceară colorată nu au fost topite complet. O tehnică tipică este comună tuturor acestor portrete: tendinţa de a face faţa să arate tânără, de a omite semnele vârstei şi chiar ale virilităţii. Ochii sunt îndeosebi accentuaţi, pentru a da impresia de vitalitate.[18]



10. Hristos Pantocrator, secolul al VI-lea. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.



11. Sfântul Petru, secolul al VI-lea. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.


Ὁ ἅγιος

12. Bustul Sfântului Nicolae şi medalioane cu sfinţi, secolele X-XI. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.

Tehnica în ceară a fost aleasă în cazul portretelor egiptene datorită rapidității procesului, dar în mod normal procesul cerea o foarte mare îndemânare a meșteșugarului și era pe măsură de costisitoare. De aceea s-au și păstrat mai multe serii de portrete similare, realizate fie în tempera (un amestec de albuș de ou cu var), fie în tehnica obișnuită ă cu ou, cu albușul ca emulsie. În două portrete de acest fel, de la Muzeul Rus de Stat, sunt pictate numai capetele: acestea sunt realizate pe panouri alungite, lungimea fiind deci mai mare decât înălțimea. Icoanele Sf. Serghie și Vah de la Academia Teologică din Kiev, de exemplu, au aceeași formă, întrucât sunt icoane pictate prin tehnici similare, reproducând forma icoanei alungite care se așeza pe sicriu sau pe sarcofag. Aceste exemple antice indică utilizarea aceleiași tehnici pe care încă o mai utilizează inconarii ruși. Culoarea din fundal este maro-închis, iar deasupra sunt pictate trăsăturile, întâi în ocru-roșiatic și apoi în maro-deschis, astfel încât umbrele să fie sugerate de culoarea de fundal, apoi planurile mai deschise (modelé) și luminile sunt realizate în ocru amestecat cu plumb alb sau plumb alb pur. Acest gen de lumini se regăsește în lucrările iconarilor ruși care le numesc blik (de la germanul Blick), ojivka (de la ojivat' „a însufleți") sau dvijka (de la dvigat' „a mișca"); în franceză rehaut, reflet, lumière.

Pe chipuri, un accent deosebit este pus asupra ochilor, subliniați inițial printr-o umbră închisă și apoi prin relieful îndrăzneț al frunții, sprâncenelor, pleoapelor și genelor dese, realizând în final pupila și punctul strălucitor din centrul acesteia (svetik – luminiță). Prin natura sa, icoana redă numai bustul sfântului, dar odăjdiile acestuia, cu toate că nu sunt arătate dincolo de umeri, trebuie să indice clar rangul acestuia, mai ales în cazul unui preot, episcop sau patriarh. Iconarii ruși folosesc termenul ikona oplecinaia (pentru reprezentarea până la umeri), pentru a o deosebi de golovnaia (capul), pogrudnaia (bust până la piept) sau stoiaceaia (în picioare, întregul corp).

O altă caracteristică a icoanei este aceea că redă întotdeauna imaginea Mântuitorului (Spas), a Fecioarei sau a altui sfânt, cu fața către cel care se roagă, la fel cum portretele morților egipteni erau realizate astfel încât privirea să fie

îndreptată către rudele care veneau în camera de primire a mormântului sau în locul în care mumia bandajată era îngropată în nisip. Reprezentări din profil ale sfinților fie se regăseau numai pe icoanele mici, atârnate de icoanele mari ale sfinților, ca reproducere votivă a celui care se roagă, fie au apărut mai târziu. În definitiv, tehnica originală a portretului egiptean se reverberează în paleta coloristică a icoanei, mai ales în aceea a icoanei rusești: icoanele din Grecia propriu-zisă și alte tipuri iconice se deosebesc adesea de cele inițiale. Unul dintre motive este acela că icoanele rusești, fără excepție, sunt inspirate din modelele greco-orientale, provenind la început din Egipt, Siria și mai târziu din Asia Mică, unde stilul greco-oriental este adoptat de timpuriu. Stilul siriano-egiptean a fost marcat încă de la început de o coloristică vie, profundă, caldă, dar, în același timp, artistică. Pe de o parte, acesta reproducea stilul coloristic viu de pe valea Nilului, iar pe de alta, atingea un ideal de perfecțiune al unei palete coloristice profunde și bogate. Paleta variază de la nuanțele fierbinți de crom șters ale cerului din deșert în bătaia arzătorului Khamsin, până la minunatul contrast creat de nuanțele de vinețiu, ciocolatiu catifelat și cărămiziul munților printre dunele de ocru ale deșertului. De aici și tonurile vestimentației egiptene, decorate cu liliachiu-închis și castaniu, pe un fundal galben de nisip, sau ale picturilor murale egiptene în nuanțe de maro și purpuriu pe fond galben-pal. Aceleași caracteristici se întâlnesc și la mozaicurile din Ravenna: aici figurile de sfinți și sfinte sunt, aproape fără excepție, pictate în nisipiu-pal, ca haine și însemne lila, pe un fundal albastru-închis. După cum vom vedea, icoanele care poartă numele de Korsun, conform tradiției rusești, se disting prin tonurile de ciocolatiu-închis sau maro pe un fond nisipiu. Aceste icoane Korsun, care au ajuns în Rusia prin Chersonesul tauric, Caffa și Trapezunt erau cópii după icoanele greco-orientale. Însă mai semnificativ este faptul că, prin stabilirea unei serii de icoane, putem demonstra cum arta icoanei venețiene, cu tonurile luminoase și aprinse, albastru-închis, violet-închis, verde-închis, albastru-aprins și maro-închis sau ciocolatiu, se trage din modelele greco-orientale. Marii pictori perfecționează tehnica chiaroscuro, eliminând aproape culoarea pură, utilizând numai o nesfârșită alternanță între lumini și umbre. Se pare că această distribuire a luminii și a umbrelor era utilizată încă de timpuriu în arta icoanei. Trebuie menționat, de asemenea, faptul că utilizarea tehnicii chiaroscuro, care aproape că a exclus culoarea, a dus, în cazul unor anumite tipuri iconice, la o paloare nepământeană. Entuziaștii estetici ai icoanei și-au bazat pe această nuanță de pal ideea că scopul principal al icoanei este acela de a reda lipsa de materialitate a sfinților în ierarhiile lor. Adevărul este că tipul siriano-egiptean, în forma sa istorică, era prezent în Rusia încă din secolele paisprezece și cincisprezece, fiind ilustrat de icoanele Sf. Nicolae Făcătorul de Minuni și Sf. Ioan Botezătorul, așa cum apar în

unele stiluri grave. Aceste stiluri nu au fost utilizate decât temporar şi nu trebuie considerate ca fiind definitorii pentru majoritatea şcolilor sau perioadelor. Esenţa icoanei constă în strădania istorică de a determina un relief pronunţat: de aici derivă, după cum vom vedea, sistemul de planuri luminoase din pictura icoanelor bizantine şi ruseşti. Gălbenuşul de ou este cel mai potrivit mediu pentru sistemul de suprapunere a straturilor de vopsea, din ce în ce mai deschise prin adăugarea de alb de plumb în ocru. Acesta conferă, de asemenea, puritate şi luminozitate depline ale pigmentului de culoare: prin aceasta se deosebeşte de tempera occidentală (emulsia de albuş de ou), care dă întotdeauna corpului o paloare mortuară. Din acest punct de vedere, se poate spune că icoana izvorăşte atât din portretul superior artistic, cât şi dintr-o tehnică mai puţin artistică, dat fiind că procesul de encaustică solicită în acelaşi timp priceperea şi experienţa unui meşteşugar, cât şi talentul extraordinar al unui artist. Desigur, această situaţie a fost temporară. Din cauza transmiterii acestui meşteşug la un popor tânăr şi a lipsei de modele, această situaţie a fost imposibilă. Transmiterea icoanei din Siria şi Egipt în Grecia şi Bizanţ a dus la o evoluţie complet diferită a trăsăturilor sale specifice, mai ales în momentul în care această artă a ajuns în Rusia. Ocru roşcat-închis, castaniu-cald, roşu-cărămiziu şi negru – acestea erau culorile tradiţionale ale meşteşugului egiptean, realizat pe lemn. Pe acest fundament s-au adăugat culori cum ar fi verdele închis, indigo, liliachiu intens. Aceasta este coloristica mozaicurilor greco-orientale care ni s-au păstrat, a celor din Cipru, Ravenna şi a unora din Roma, cât şi a icoanelor greco-orientale. Destul de diferite şi mult mai aprinse sunt culorile de decor ale picturilor murale şi ale mozaicurilor din Constantinopol, care definesc adevăratul stil bizantin.[19] De asemenea, icoana bizantină are ca punct de plecare paleta coloristică grecoorientală şi îşi însuşeşte nuanţele luminoase ale miniaturilor şi frescelor. La fel au stat lucrurile şi la Novgorod, unde dispariţia originalelor greco-orientale a necesitat repictarea iconostaselor de către iconarii rămaşi fără modele, care au trecut astfel la un stil pictural mult mai luminos. În astfel de cazuri, trăsătura definitorie este preponderenţa aşa-numitelor culori populare, mai ales roşul aprins (vermillon) şi verdele deschis. Prin tehnicile descrise mai sus, icoana se apropie de portret. Care sunt, atunci, principalele deosebiri? Icoana unui sfânt este diferită de portretul acestuia prin faptul că acesta din urmă nu este decât o copie, sau un duplicat, o asemănare generală fiind suficientă, dacă păstrează liniile definitorii ale chipului, caracteristicile particulare, caracterul, dar, nefiind decât copia unei calfe, nu poate ajunge la rafinamentul trăsăturilor personale. Chipul Sf. Ioan Botezătorul este redat prin trăsături tipice, dar lipsite de personalitate, cum este cazul şi pentru chipul Mariei sau al altor sfinţi. Cu toate acestea, putem urma acest procedeu pentru a stabili cât se distanţează icoanele de

particular, fără să fie totuşi portrete artistice.



13. Răstignirea şi medalioane cu sfinţi, secolele XI-XII. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.


ΧΑΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ

14. Buna-Vestire, sfârşitul secolului al XIII-lea. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.



15. Fecioara cu Pruncul între doi îngeri, secolele VI-VII. Santa Maria din Trastevere, Roma.

Modelul iconic este de asemenea supus istoriei şi prezintă caracteristici diferite în timpuri diferite. Icoana greco-orientală oferă modele reale, sau realiste, în timp ce modelul bizantin sau cel pur grecesc, prin legătura cu idealismul sculpturii greceşti din ultima perioadă şi cu manuscrisele iluminate din lumea bizantină, renunţă la principiul realismului, în schimbul unui model general ideal. Nu trebuie să uităm că punctul de plecare al icoanei este, prin stilul caracteristic, adaptat reprezentării rudelor decedate. De aici, linia generală a portretului, poza impresionistă, ochii profunzi şi gânditori, îndreptaţi în jos sau într-o parte, pleoapele uşor lăsate, serenitatea maiestuoasă şi detaşarea faţă de lumea materială. Toate aceste trăsături au fost asimilate de arta icoanei şi au reprezentat elementele de bază pentru imaginea ideală a lui Hristos, a Fecioarei Maria, a Sf. Nicolae şi a altor sfinţi, reprezentând, de fapt, moştenirea antică a strictei arte religioase din Egipt. Dar pentru că arta icoanei a fost practicată din secolul nouă ca îndeletnicire a ucenicilor, numai tiparul general sau modelul de icoană au fost utilizate, aceasta fiind forma în care s-a răspândit în Rusia, Georgia, Armenia, Balcani, Europa de Sud-Est şi Italia. Mai târziu, în fiecare dintre aceste ţări, sub influenţa şi datorită eforturilor meşteşugarilor locali, modelul iconic se schimbă, capătă o evoluţie proprie, degenerând şi pierzându-şi, în aceeaşi măsură, trăsăturile definitorii.

Când portretul pictat al unui sfânt devine o icoană, funcţia pe care aceasta o ocupa era de icoană votivă (molennaia, de la molitsea „a se ruga”), acel prieten fără glas către care credincioşii se îndreaptă când se roagă, de parcă şi-ar încredinţa acestora rugăciunile lor. În timp ce se rugau, aceştia îşi făceau semnul crucii deasupra pieptului şi sărutau icoana, ceea ce a devenit o practică regulată. Acest gest era înfăptuit la despărţirea de un martir, când oamenii îşi făceau semnul crucii pentru a transmite tuturor celor din jur că aparţineau comunităţii creştine şi îl sărutau ca un semn de adio pe fratele întru credinţă care murise. Biserica a acceptat utilizarea icoanelor ca obicei popular de pioşenie care ajuta credinţei şi îi oferea susţinere printre oameni, şi a permis înrădăcinarea şi răspândirea necontrolată a icoanelor. La începutul secolului al cincilea, icoana a apărut în biserică, iniţial în martyria, locurile unde erau îngropaţi sfinţii

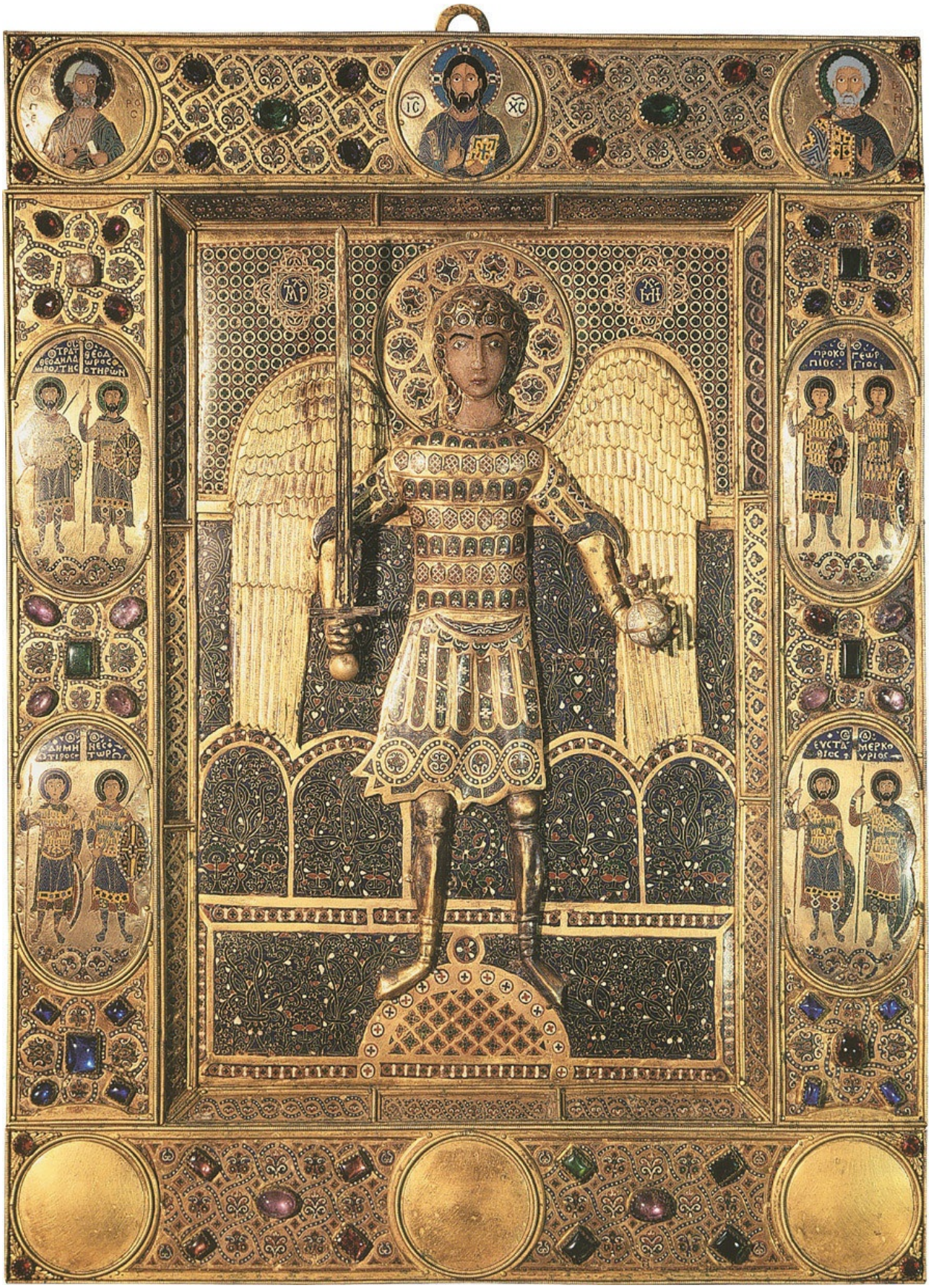
(memoriae), foarte numeroase în Egipt, Siria, în preajma Tarsusului şi în alte zone. Curând comunităţile monastice au început să ofere pelerinilor suvenire, printre care şi imagini cu sfinţii pe care aceştia îi slăveau, şi reprezentări ale locurilor sfinte pe care aceştia le vizitaseră. Cei dedicaţi unei doctrine ideale înalte veneau la Ierusalim şi la Sfântul Mormânt, asistau la traficul de icoane, imagini miniaturale, candele cu ulei de la locurile şi moaştele sfinte şi erau indignaţi de această nouă idolatrie, cerând cu hotărâre curăţarea credinţei de superstiţie.[20] Toate acestea au avut loc pe un teritoriu populat de oameni care erau supravieţuitorii lumilor antice şi orientale. Acelaşi loc unde a luat naştere Sărbătoarea Icoanei, cu reprezentări ale evenimentelor din Evanghelie, cum ar fi Buna-Vestire, Naşterea Domnului, Botezul Domnului, Schimbarea la Faţă şi altele. Aceste evenimente erau iniţial sărbătorite prin slujbe ţinute, înainte de toate, în locurile unde acestea s-au întâmplat. Alături de pelerini, pe pereţii bisericii, icoanele şi prapurii erau, de asemenea, reprezentări ale acestor evenimente, în care erau prezente trăsăturile generale care ţin de loc şi scenă, iar compoziţia în sine era bazată pe realitate. Când priveau imaginea Botezului Domnului, pelerinii puteau vedea dealurile de la malul Iordanului învolburat şi chiar coloana încoronată cu o cruce prin care este marcat locul. Icoanele realizate pentru pelerini prezentau scena în toate aceste detalii. La fel, icoanele reprezentând Naşterea Domnului înfăţişau dealurile din Betleem, grota şi grajdul, sau cele ilustrând Răstignirea aveau ca fundal zidurile Ierusalimului.[21]

Remarcabilă este seria de icoane pictate pe capacul unei cutii de lemn din secolul al şaselea, din relicvariul de la Laterano, care se găseşte acum la Vatican. Cutia are o lungime de aproximativ 8 ţoli (20 cm), este îngustă şi umplută cu un amestec de ceară şi ipsos în care sunt incrustate pietricele şi alte obiecte din lăcaşurile sfinte din Palestina. Cinci compoziţii de mici dimensiuni ilustrează Înălţarea şi Învierea (sau, mai degrabă, Femei la mormântul Domnului) deasupra, Răstignirea, la mijloc, şi Naşterea şi Botezul Domnului, în partea de jos. Aceasta este şi ordinea în care pelerinii vizitau sfintele lăcaşuri: Biserica Înălţării de pe Muntele Măslinilor, Biserica Învierii, Biserica de la Golgota în Ierusalim, peştera naşterii de la Betleem şi pe malul Iordanului. Fiecare subiect este specific atât prin compoziţie, cât şi prin tipul de figuri, dar ceea ce este interesant aici este dispunerea subiectului. Tema învierii ilustrează femeile care se apropie de mormânt (Maria este cu un pas înaintea grupului, conform scrierilor apocrife în circulaţie la vremea aceea). Compoziţia include şi poarta către mica rotondă a sfântului mormânt al Domnului, care din exterior arată ca un mic turn octogonal, cu un acoperiş conic de metal, ca o cupolă, cu o cruce în vârf: uşa se deschide şi putem vedea un altar cu o cruce în faţa camerei mortuare,

care este în prezent Capela Îngerului. Mormântul este o grotă săpată în stâncă. Portalul este protejat de sus până jos cu un grilaj sau cadru de metal. Deasupra acoperișului ascuțit atârnă (din tavanul rotondei lui Constantin cel Mare, în Biserica Anastasis) un candelabru circular, de genul celui care se numea rota, iar mai târziu corona luminis, un inel de metal cu deschideri de care se prindeau candele. Chiar și în ziua de astăzi, suvenirul cu care pelerinii pleacă de la Ierusalim este icoana învierii înfățișând o imagine a boltei moderne de marmură în care se păstrează rămășițele grotei pe ușile căreia se înalță Iisus, ridicându-se către cer, conform reprezentării catolice.



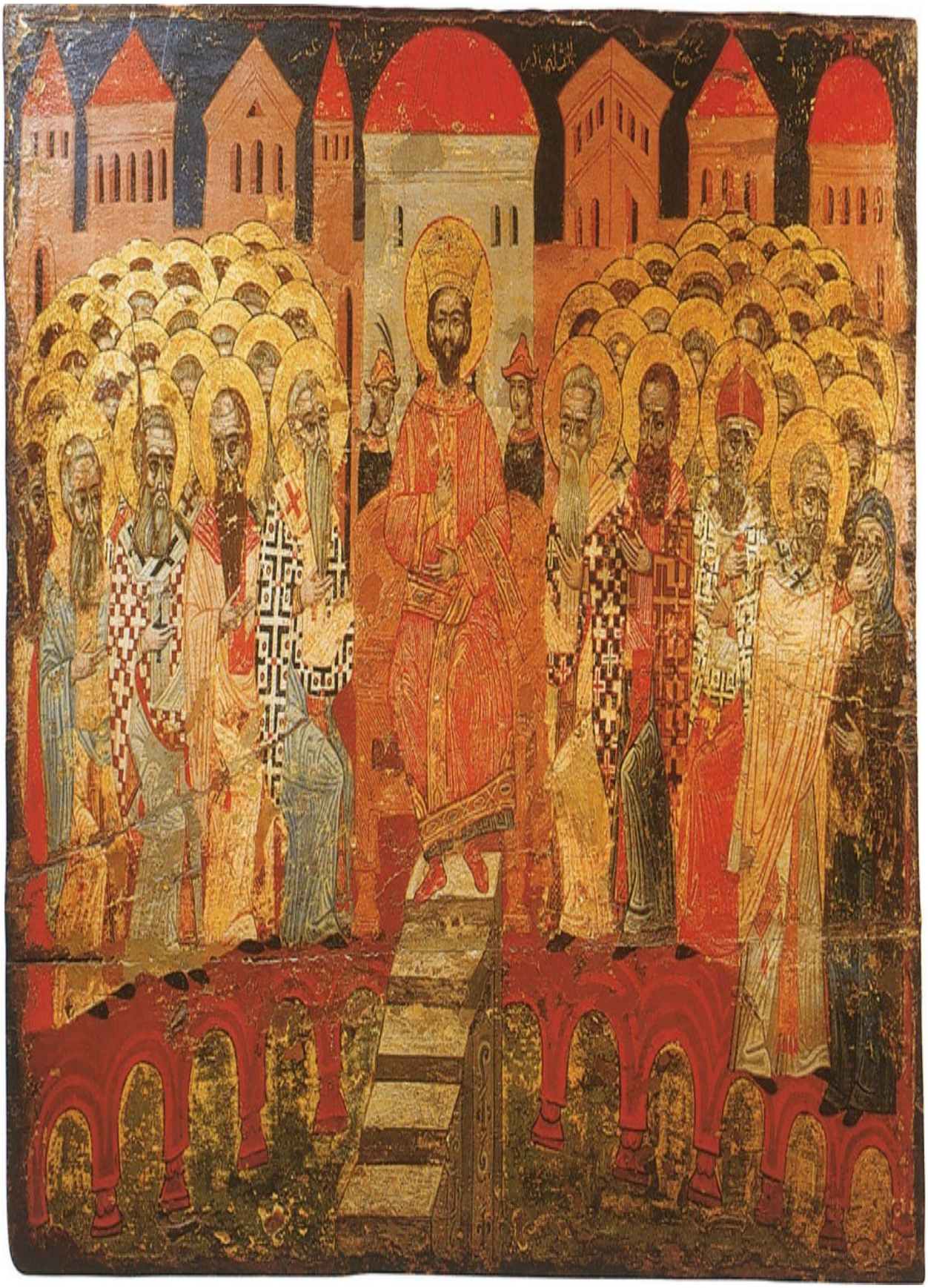
16. Botezul lui Hristos, secolul X. Icoana uneia din cele Douăsprezece Mari Fapte de pe iconostas. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.


ΙC
ΧC
ΜΡ
ΘΥ
ΟΙ ΤΡΙΑ ΘΕΟΔΗΛΑ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ ΣΤΗΡΩΝ
ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ ΤΗΡΩΝ
ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ

17. Arhanghelul Sfântul Mihail, secolul XI. Icoană din argint poleit, smalţ şi pietre preţioase Tezaurul din Bazilica Sfântului Marcu, Veneţia.



18. Scara inițiatică a Sfântului Ioan Climax, secolele XI-XII. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.



19. Primul Conciliu din Niceea, icoană melkită din secolul XVII. Colecţia Abou Adal, Paris.

Scena Naşterii încearcă, de asemenea, să refacă antica grotă de la Betleem, încă deschisă şi accesibilă din exterior pelerinilor, aşa cum era înainte ca împăratul Constantin să înalţe marea biserică peste ea. Grota este o nişă îngustă săpată în stâncă, deasupra se află o stea, iar în interior grajdul cu pruncul. La intrare, pe partea stângă se află Maria întinsă pe o saltea, iar în dreapta doarme Iosif. Iisus la Botez este înfăţişat ca un copil stând în apă până la gât. Ioan îl atinge, doi apostoli se află în spatele său, în dreapta doi îngeri cu prosoape, iar deasupra Dumnezeu care trimite un porumbel. Aceasta este o compoziţie foarte veche, aşa cum sunt şi cele din Înălţarea şi Răstignirea, cu cei doi tâlhari (tineri) şi figura lui Hristos îmbrăcat într-o mantie purpurie. Acest model există încă din secolul patru sau cinci. Alte icoane care s-au păstrat trimit la originile siriano-egiptene ale acestui stil de pictură. Înainte de toate, trebuie menţionată bine-cunoscuta tradiţie a Giulgiului, linţoliul de la Edessa pe care s-a imprimat faţa lui Hristos. Există cópii ale acestuia, numite Sfântul Chip / Mandylion,[22] „imaginea nefăcută de mâini omeneşti” şi „sfântul giulgiu”, realizate în picturi murale din secolul al unsprezecelea sau al doisprezecelea, şi icoane votive de acest tip, care sunt foarte obişnuite în Rusia secolului paisprezece. Tradiţia a fost în mod cert fondată de portretele egiptene pictate pe pânza în care erau înfăşurate mumiile. Este bine-cunoscut faptul că evoluţia icoanei bizantine, care a ajuns la desăvârşire artistică în secolele cinci şi şase, a fost brusc întreruptă din cauza dezvoltării mişcării iconoclaste din secolul opt, care a distrus sistematic orice operă a artiştilor bizantini, până acolo încât nu se mai poate vorbi despre aceasta decât din presupuneri şi prin încercarea de a-i trasa urmele în originalele greco-orientale din perioada târzie. Nu există niciun singur exemplu de pictură de icoane bizantină mai veche de secolul nouă. Desigur, în vederea unei istorii a icoanei ruseşti trebuie să mergem dincolo de exemplele bizantine târzii şi, chiar dacă ruşii nu au văzut şi nu au copiat nicio icoană până în secolele zece şi unsprezece, nu trebuie să omitem schimbările care au avut loc în urma persecuţiilor iconoclaste. De exemplu, în perioada iconoclastă, ia naştere legenda „icoanelor de jucărie” ale împărătesei Teodora. Dacă ţinem cont de ce se spune despre dimensiunile acestora, reiese că erau nişte tăblii mici de zece, doisprezece centimetri, care puteau fi utilizate de către credincioşi în secret, astfel încât să nu

îşi atragă asupra lor persecuţiile iconoclaştilor. Ca înadins, soarta a făcut ca una dintre aceste jucării să se păstreze, o icoană înfăţişând chipul şi bustul Sfântului Ştefan, primul martir.[23] Datează din secolul şapte sau opt, dar a fost pe jumătate distrusă în trecut, astfel încât nu s-a conservat decât capul sfântului din pictura originală. În secolul zece sau unsprezece, după reinstaurarea cultului icoanelor, umerii au fost refăcuţi în cu totul alt stil şi supradimensionaţi în comparaţie cu figura mică şi graţioasă realizată după modelul antic. Sunt multe alte icoane greceşti de aproximativ aceleaşi dimensiuni ca şi cea în discuţie, dar datează toate de mult mai târziu. Astfel, tripticele greceşti miniaturale au fost realizate pentru a fi utilizate în timpul călătoriilor sau pentru pelerini. Astfel, se pare că, deşi iconoclaştii i-au determinat pe alţii să îşi ascundă icoanele din casă pentru o vreme, rezultatul persecuţiei a fost dezvoltarea icoanei votive.

Iconoclasmul a fost o reacţie care s-a ridicat împotriva răspândirii icoanelor pictate pe lemn, deoarece acestea, mult mai mult decât picturile murale, plasau reprezentări ale lui Dumnezeu şi ale sfinţilor în mâinile oamenilor, transformându-le în obiecte obişnuite. Argumentul pentru această poziţie ideologică ar fi trebuit să fie în măsură să redea pe deplin evoluţia picturii icoanelor pe lemn. Dar nu există nimic de acest fel. Nu ni se redau decât cazuri exagerate de adoraţie a icoanelor: îşi numeau opozanţii cei care se închină lemnului. Icoanele deveniseră obiectele unor ritualuri superstiţioase, erau tămâiate public în biserici, erau folosite pentru a vindeca bolnavii, bolnavii adormeau în prezenţa lor, iar visele le erau inspirate de acestea, ceea ce desemna o perpetuare a ritualului păgân al incubatio. Icoane speciale au început să fie utilizate pentru a sărbători zile de naştere, nunţi, a face înmormântări, pentru a binecuvânta legăminte şi a comemora morţii. Dacă seca o fântână, se arunca o icoană în ea, hainele erau sfinţite prin înfăşurarea în jurul unei icoane, erau date naşilor la botez, vopseaua scrijelită de pe icoană era amestecată cu pâinea de împărtăşanie, pâinea era aşezată pe o icoană şi folosită apoi la împărtăşanie.

Dar pe lângă aceste relatări ale extremelor în care ajungeau adoratorii icoanelor, nu ştim nimic nici despre acuzare, nici despre apărare, în afara punctelor bine-cunoscute de controversă.[24] Iconoclaştii, la Sinodul din 754 d. Hr., şi-au exprimat pe larg doctrina şi acuzaţiile – învinuiau recenta practică ortodoxă a idolatriei şi venerarea idolilor, iar argumentul lor împotriva tuturor acestora era acela că în Biblie se spune cum instituţia icoanei nu are nicio justificare în învăţămintele lui Hristos sau ale Apostolilor, nici în tradiţia Părinţilor, că nu există nicio formă de rugăciune care să consacre icoanele, că icoana nu trebuie confundată cu servirea lui Dumnezeu în spirit, pentru că icoana nu poate

reprezenta decât natura umană, deci nu poate şi nu trebuie să-l înfăţişeze pe Dumnezeu-Omul, deci iconarii servesc ereziile ariene, monofizite şi nestoriene. Nu există nicio justificare pentru reprezentarea îngerilor în formă umană, cu aripi. Fecioara Maria, Apostolii, Profeţii şi Martirii pot fi reprezentaţi, dar dacă nu este posibilă o reprezentare a lui Hristos, atunci nu este nevoie de toate celelalte icoane.

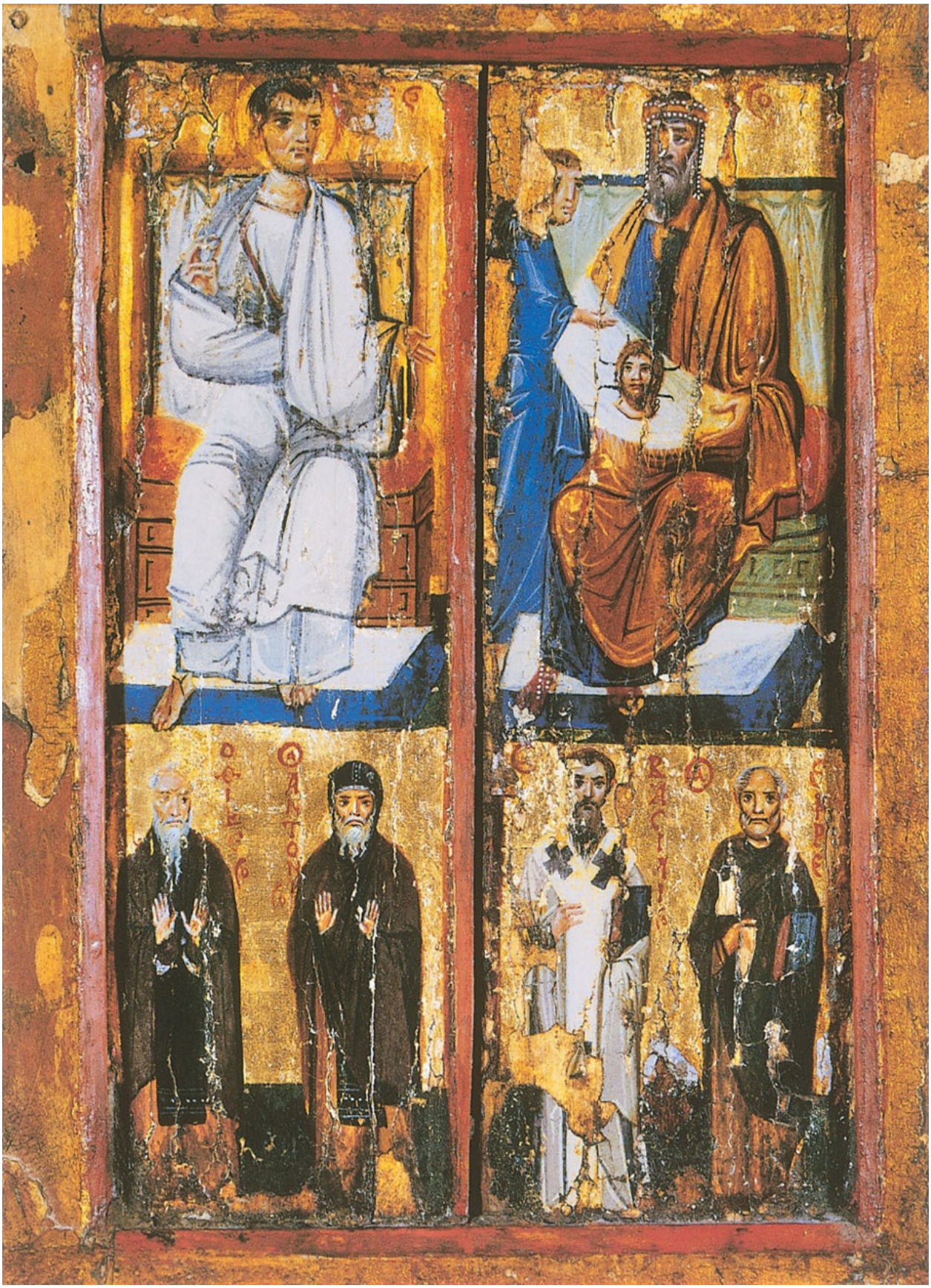
Când după prima introducere a reformei bisericile au fost curăţate de icoane, grupul de teologi şi prelaţi iconoclaşti a considerat că dorinţa i-a fost satisfăcută – icoanele de lemn din biserici au fost amplasate atât de sus pe pereţi, încât credincioşii nu mai puteau ajunge la ele pentru a le săruta sau alte asemenea gesturi. Dar lupta iconoclaştilor era îndeaproape legată de problemele unei alte lupte politice, aceea a armatei şi administraţiei împotriva călugărilor, violenţa acestora şi influenţa excesivă asupra afacerilor Imperiului şi ale marilor oraşe. Aşa au început distrugerile nemiloase şi fără sens: icoanele au fost arse sau vopseaua de pe ele arsă cu smoală încinsă, au fost sparte, manuscrisele cu imagini au fost distruse, mozaicurile îndepărtate, bibliotecile mănăstirilor distruse, iar apărătorii şi adoratorii icoanelor au fost supuşi persecuţiilor. În deciziile Sinodului Ortodox din 787 d. Hr., dar nici în lucrările apărătorilor icoanelor nu se regăsesc dovezi istorice în favoarea acestor distrugeri, ci numai argumente teoretice care justifică venerarea icoanelor în principiu: icoanele nu sunt idoli, ci reprezentări venerabile a ceea ce este sfânt, iar venerarea unei icoane este venerare pentru originalul reprezentat. O icoană a lui Hristos Îl reprezintă în natura Sa umană, iar cei care resping aceste icoane minimalizează misterul întrupării fiinţei. Icoana este o învăţătură de credinţă şi de morală şi un ajutor pentru cei care nu ştiu să citească. Biserica încearcă să impună un sens al imaginii pentru a-i ajuta pe credincioşi să Îl slăvească pe Domnul, icoana inducând această stare de spirit şi apropiind oamenii de iubirea Lui Dumnezeu. Nu există nicio rugăciune care să consacre icoana, dar nici în cazul crucii nu există o consacrare similară. Aşa cum iubirea pentru cei dragi şi apropiaţi ne face să dorim să avem portretele lor, la fel de firesc este pentru creştini să aibă reprezentări ale lui Hristos şi ale sfinţilor. Interzicerea idolilor în Vechiul Testament are un aspect temporar, în timp ce Legea creştină trebuie să dăinuie pentru totdeauna.



20. Crucea înălţatu-s-a-nălţat în trei trepte, perioada iconoclastă, secolul XIII. Domul din absida altarului, Bazilica Sfânta Irina, Istanbul.



21. Calendarul creştin pentru luna februarie, cca secolul XV. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.



22. Regele Abgar primind Mandylionul, împreună cu Sfântul Pavel din Teba, Antonie, Vasile şi Efrem, secolul X. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Muntele Sinai, Egipt.

Nu există decât o singură declaraţie istorică făcută de către un apărător al icoanelor. Se referă la tradiţia Părinţilor, care vorbeau, fără îndoială, prin cuvintele Sfântului Ioan Gură de Aur şi prin ale altora care susţineau adoraţia icoanelor. Apărarea nu face nicio referire la trecut, în afara menţionării icoanelor făcătoare de minuni sau cinstite în mod deosebit, dintr-o serie care merge până în secolul cinci: motivul este acela că iconoclaştii au cerut să nu se treacă în revistă niciun fel de istorie a acestui subiect, ambele părţi admiţând că icoanele fuseseră acceptate de biserică în timpuri îndepărtate, ca un obicei popular de pioşenie care nu necesita niciun fel de control. Cu toate acestea, bisericile mai simple nu aveau nicio reprezentare, ci numai o icoană în absidă, sau aveau numai picturi murale şi draperii pe care erau pictate chipul Mântuitorului şi al Apostolilor, dar nicio icoană. Situaţia s-a schimbat destul de mult până în vremea când Sf. Ioan Damaschinul a scris cele trei discursuri în apărarea sfintelor icoane împotriva celor care le respingeau. Acesta a trebuit că completeze aspectul dogmatic al discursului cu date istorice sau practice. În favoarea icoanei îi citează pe Sfinţii Părinţi, pe Dionisie Areopagitul, Vasile cel Mare, Grigorie de Nyssa, Ioan Gură de Aur şi încheie cu exemple de icoane deosebit de cinstite şi făcătoare de minuni din timpurile de demult. Este destul de evident că aceste icoane deosebit de cinstite au dispărut în perioada iconoclastă. Este posibil ca unele icoane antice greco-orientale să se fi păstrat şi ca acest fapt să nu ne fie cunoscut încă: dintre acestea se cunosc numai două, cum ar fi adevărata Fecioară bizantină Hogedetria, luată de la Constantinopol în anul 1204 d. Hr. şi păstrată în Bazilica San Marco din Veneţia, sub numele de Nicopoea, sau icoana Mântuitorului din Capela Sancta Sanctorum din Bazilica Laterană.

Totuşi, se cunosc puţine icoane originale bizantine din perioada dintre secolele zece şi cincisprezece. Câteva dintre acestea se află la Vatican, anume icoana Sf. Ioan Gură de Aur de pe relicvariul din secolul al doisprezecelea al crucii din tezaurul Bazilicii Laterane[25] şi câteva icoane mici din secolul al paisprezecelea în Pinacoteca Vaticanului, în Galeria de la Pisa o icoană a Arhanghelului Mihail, iar la Roma faimoasa Hogedetria într-o capelă din Sf.

Maria Maggiore şi în Bologna, într-o biserică de la ieşirea din oraş, o altă icoană miraculoasă a Fecioarei, datând de la sfârşitul secolului doisprezece. Celelalte icoane antice cinstite şi păstrate în mai multe biserici şi mănăstiri din Roma, Veneţia, Bologna, Florenţa, Napoli, Messina nu aparţin adevăratului stil bizantin, ci aparţin, mai degrabă, stilului italo-cretan din secolele cincisprezece – şaptesprezece.

Este o întâmplare fericită că mai multe icoane bizantine s-au păstrat la Novgorod: o icoană a Sfinţilor Petru şi Pavel, în catedrala Sf. Sofia; două icoane Buna-Vestire, una în mănăstirea Sf. Antonie Romanul şi alta în biserica Sf. Boris şi Gleb; o icoană a Sf. Gheorghe în mănăstirea Sf. Gheorghe (Iuriev). Dar chiar şi în Rusia, cele mai multe icoane sunt de proveniență grecească şi nu bizantină: datează din secolele paisprezece şi cincisprezece şi au fost pictate în Orientul grecesc. Există totuşi şi câteva icoane bizantine în Muzeul Rus de Stat, iar acestea pot reprezenta o bază pentru studiul stilului bizantin.[26] Una dintre acestea este remarcabila icoană a Sf. Grigorie Taumaturgul (secolul unsprezece), inscripţionată cu numele acestuia:[27] cu stilul său grav este acum un substitut perfect pentru reprezentările în mozaic ale episcopului, acoperite ulterior cu var în catedrala Sf. Sofia din

Constantinopol. Desenul fără cusur al chipului abia dacă poate fi catalogat ca pictură, dacă luăm în considerare culorile pale şi formele abia subliniate, dar măiestria cu care sunt redate cutele draperiei prin tonurile menţionate sau utilizarea preponderentă a umbrelor, a planurilor luminoase şi a tuşelor de nuanţe diferite de nisipiu amintesc de mozaicurile din Capela Palatină din Palermo. Spre deosebire de mozaicuri, aici regăsim culori aprinse pe obrajii arşi de soare şi o culoare vie, deşi chipul este palid. Icoana este evident un portret real şi prin stil se apropie de icoana Sf. Grigorie din Sf. Sofia de la Kiev şi de icoana pe email de la Pala d’Oro din San Marco de la Veneţia.

La fel de valoroasă este icoana Schimbării la Faţă, care a fost prezentată la Academia de Arte de către P. I. Sevastianov, la mijlocul secolului trecut. Ca şi cele mai multe icoane greceşti sau alte obiecte rare din această colecţie, aceasta a fost adusă de la Muntele Athos. Icoana, lată de aproximativ 25 cm., este pictată pe o tăblie groasă de stejar, cioplită dintr-un antablament sau, mai degrabă, din cornişa superioară a iconostasului unei biserici mici sau capele laterale, pe care o împodobea într-o serie de douăsprezece sărbători ori evenimente biblice. Acestea au fost pictate pe fundal roşuaprins, o particularitate a multor icoane timpurii, inclusiv până în secolul paisprezece. Dacă ţinem cont de stil, această icoană nu

poate fi mai veche de secolul zece sau, probabil, începutul secolului unsprezece: este realizată exact în spiritul artei bizantine, restaurate după perioada iconoclastă. Este acelaşi stil care se regăseşte în manuscrisele de la Paris ale lui Grigorie cel Mare, şi numai o anumită emoţie a stilului, particulară picturii de icoane, le deosebeşte de lucrările din manuscris.

Dar cele mai remarcabile exemplare de icoană bizantină au fost descoperite chiar de mine la Ohrid, în biserica Sf. Clement, în 1900.[28] Icoanele, de aproximativ 40 x 28 ţoli (100 x 70 cm), fac parte din superbul iconostas, vechi din secolul treisprezece sau paisprezece, scos din catedrală atunci când aceasta a fost transformată în moschee. Biserica Sf. Clement era recunoscută pentru antichităţile pe care le deţinea, dar icoanele se aflau pe rândul de sus al iconostasului, acoperite de sticlă şi de praful de jumătate de secol, astfel încât nu erau uşor de remarcat. Când au fost date jos şi curăţate, s-a dovedit că s-au conservat aproape perfect, atât din punctul de vedere al picturalităţii, cât şi al decoraţiunilor din argint de pe fundal şi rame, superb inserate printre figurile sfinţilor, stampate cu modele decorative. Figurile grav maiestuoase ale lui Hristos şi Mariei cu Pruncul pot fi egalate numai de mozaicurile din secolul unsprezece sau doisprezece de la Dafni şi de la Palermo, iar icoana Bunei-Vestiri, împodobită cu cele mai rafinate emailuri cloisonné din secolul al unsprezecelea, este de o eleganţă desăvârşită. Celelalte icoane ale Mariei s-au dovedit a fi copii sârbe ale modelelor greco-italiene ale Mariei cu Pruncul şi datează doar din secolul paisprezece. Vom lăsa la o parte

mai multe icoane bizantine de mici dimensiuni. Dimensiunile icoanelor mai mari, care sunt întradevăr bizantine (cu excepţia celor din secolul cincisprezece, care au fost realizate în condiţii destul de variate), pot oferi o imagine cu privire la rolul pe care l-a jucat icoana în arta bizantină. Este evident că bisericile bizantine deţineau propriile icoane, aşa-zise „fixe”: în Rusia se numeau icoane fixe (sau amplasate, mestnâe, de la mesto „loc”), pentru că erau fixate permanent în intercolonamentul iconostasului şi prinse de perete, pentru a nu fi deplasate din acel loc.[29] În catedralele din Rusia, aceste icoane fixe ajungeau la dimensiuni de până la aproximativ 3 m înălţime şi lăţime. Iconostasele bizantine ajungeau, de obicei, până aproape de naosul central, dar pentru că în general nu existau mai mult de opt sau zece intercolonamente, icoanele fixe erau amplasate mult mai scurte şi mai înguste decât cele din Rusia. Este mult mai dificil să ne dăm seama care erau dimensiunile icoanelor votive sau din casele oamenilor: icoanele Mariei, cele obişnuite pentru acest tip, nu depăşesc 30 cm; mai târziu, acestea au ajuns la 60 cm. Este remarcabil faptul că în toate icoanele timpurii din

lucrările greceşti, chiar şi la cea mai mare dintre acestea, suprafaţa destinată picturii este scobită; fie au fost adâncite prin cioplire, fie, cum este cazul icoanelor de mari dimensiuni de acest tip, a fost aplicată ulterior o ramă. Icoanele italo-cretane şi din sudul Italiei cu acelaşi stil nu prezintă această trăsătură. Zonele scobite se regăsesc la icoanele ruseşti timpurii, mai ales la cele de la Novgorod.



23. Buna-Vestire, Arhanghelul Gavriil, secolele XVIII-XIX. Biserica Sfintei Fecioare Peribleptos din Ohrid (astăzi Biserica Sfântului Clement), Macedonia.



24. Buna-Vestire, Fecioara, secolele XVIII-XIX. Biserica Peribleptos din Ohrid (astăzi Biserica Sfântului Clement), Macedonia.



25. Maica Domnului cu Pruncul, secolul VI. Encaustic din ipsos pe sticlă, 35,5 x 20,5 cm. Muzeul de Artă Occidentală şi Orientală, Kiev.

II. Întrebuințarea și locul icoanelor în Rusia

Adorarea icoanelor în Rusia timpurie a depășit foarte repede limitele obiceiului străvechi și aspectul vizual al rugăciunii a luat forma nesfârșitelor plecăciuni în fața icoanelor. În enumerarea erorilor latine pomenite în epistola lui Mihail Cerularius (1054 d. Hr.) se acordă o atenție deosebită refuzului de a venera „sfintele icoane”, care era una dintre trăsăturile exterioare cele mai evidente ale ortodoxiei.[30] În tot cazul, în Rusia icoana a căpătat o semnificație incomparabil mai mare decât în Bizanț. A evoluat și către un nou tip, icoana votivă (molennaia) (aproape necunoscută grecilor, cu excepția icoanelor triptic, pentru călătorii, al căror model original sunt icoanele pentru pelerini), ajungând, în același timp, la un meșteșug artistic desăvârșit.

Această dezvoltare este în mod cert strâns legată și de varietatea bogată de lemn care provenea din pădurile nesfârșite din Rusia de Nord – în est nu era ușor de obținut un panou de lemn pentru o icoană de mari dimensiuni care să nu se deformeze sau să nu se spargă. În Rusia, iconarii și-au dovedit arta de a lucra lemnul în comenzile realizate pentru familia Stroganov. Trebuie menționat, de asemenea, că numai icoanele obișnuite din secolul al XVIII-lea (rashojiia, realizate pentru vânzare și nu pentru comenzi particulare) sunt rotunjite către exterior, cu partea pictată în formă convexă, astfel încât să se despice, și șponki sau clemele să se poată fixa de canelură, pentru a le ține drepte atunci când sunt deschise. Icoanele timpurii realizate de școlile de la Novgorod, Pskov și Moscova sau așa-numită școală Stroganov sunt drepte, deși este adevărat că această formă a fost de multe ori obținută de către restauratori cu ajutorul aburilor sau al cataplasmelor.

În momentul în care iconografia din Rusia, din școlile de la Suzdal și de la Novgorod a ajuns la desăvârșire, cuvântul „măsurabil” (mernaia, de la mera „măsură”) s-a împământenit pentru orice icoană care era de dimensiunea acceptată pentru categoria din care făcea parte. Este un aspect important, deoarece acest termen este des menționat în listele de icoane din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Icoana „măsurabilă” a apărut atunci când dimensiunea icoanelor dispuse în diversele secțiuni ale iconostasului a fost stabilită cu strictețe, în timp ce tipul de icoană votivă era mai permisiv din acest punct de

vedere. Această fixare a dimensiunilor a dus la o transformare radicală a meşteşugului: fiecare elev sau ucenic poate acum să copieze desenul sau să îl transfere (perevod reprezintă un fel de şablon care este astfel obţinut) pe o altă icoană pentru un iconostas sau paraclis fără să fie nevoit să îi modifice dimensiunea, cu alte cuvinte, fără să fie nevoie să fie câtuşi de puţin talentat la desen. De aceea este foarte clar de ce desenul simplifică în şcoala de la Novgorod tiparul bizantin în asemenea măsură, în timp ce la şcoala din Moscova simplificarea este mai puţin evidentă: desigur, iconostasele bisericilor erau de o importanţă deosebită în acest sens, iar prin trasarea de-a gata a desenelor, acestea puteau fi realizate şi de elevi sau simpli peregrini.

Iconostasele greceşti[31] şi imitaţiile acestora, iconostasele din Rusia timpurie, Georgia, Armenia şi alte ţări erau realizate din coloane de marmură sau lemn, prinse în partea inferioară cu lespezi (cancelli, transennae), iar în partea superioară cu antablament: în spaţiile dintre coloane erau amplasate icoane „fixe” de mari dimensiuni şi icoane mici cu „fapte din vieţile sfinţilor”. La sărbători, icoana sfântului sărbătorit era amplasată pe o strană sau pe o masă, pentru ca enoriaşii să o poată săruta: icoanele de acest tip erau uşor de deplasat din locul lor obişnuit, pentru a fi la îndemâna credincioşilor, iar acest obicei grecesc a fost adoptat şi în Rusia. Dar în secolul al XV-lea a apărut, în Rusia şi la scurt timp şi în ţările greceşti, un nou tip de iconostas cu cinci sau şase registre de icoane. Acesta pare să fie rezultatul introducerii tripticului numit Hristos Pantocratorul. Icoana Hristos Pantocrator (păstrând termenul grecesc) îl ilustrează pe Hristos pe un tron, cu Sfânta Maria la dreapta şi Ioan Botezătorul la stânga: poate să reprezinte figurile întregi, bustul sau numai capul. Atâta vreme cât aceasta era o singură icoană, chiar dacă întrerupea simetria celorlalte icoane „fixe”, era amplasată pe registrul cel mai de jos. Când a devenit triptic, a fost aşezată deasupra Sfinţilor, unde grecii (şi latinii) aşezau în trecut Icoana Crucificării, uneori încadrată de Sfânta Maria şi Sf. Ioan Botezătorul.



26. Porţile împărăteşti, jumătatea secolului al XVI-lea. Muzeul Regional din Rivne, Ucraina.



27. Porţile împărăteşti, secolele XV-XVI. Muzeul Naţional Przemyśl, Polonia.



28. Sfântul Serghie şi Sfântul Vah, secolul VII Muzeul de Artă Occidentală şi Orientală, Kiev.



29. Martiri, secolele VI-VII. Encaustic din ipsos pe sticlă, 54,5 x 48,5 cm. Muzeul de Artă Occidentală şi Orientală, Kiev.

Când cele trei icoane ale lui Hristos Pantocrator erau amplasate pe registrul de sus, acestea erau încadrate de figurile Arhanghelilor, Apostolilor şi Părinţilor. Acesta este de multe ori numit cu termenul de cin[32] şi poate forma un întreg registru Iisus Pantocrator, uneori numit şi registrul Sfinţilor Părinţi (Sveatiteli). Următorul era realizat registrul cel mai de sus al Profeţilor, de fiecare parte a icoanei Fecioarei cu Pruncul. Mult mai târziu, deasupra acestuia a fost adăugat registrul Patriarhilor. Ambele registre de icoane pot include fie figuri întregi, fie numai busturi. Acestea pot fi complet fixate de bolta altarului, astfel încât să separe cu totul absida de naos. Deasupra tuturor registrelor de icoane este, de multe ori, aşezat un registru de icoane ale heruvimilor. Prima menţionare a acestui tip de iconostas datează de la 1508.

Iconostasul din Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Moscova este un exemplu foarte potrivit. Pe registrul de jos se găsesc Porţile împărăteşti cu icoanele Bunei-Vestiri şi celor Patru evanghelişti. Către nord, sau în stânga registrului de icoane, se află Chivotul Fecioarei din Vladimir, apoi icoana Domnului, adorată de Varlaam Kutinski şi adusă de la Novgorod în 1476, după care Fecioara din Smolensk: coloana ascunde patru icoane „fixe” şi uşa care dă către diaconul Nikon, uşa care se vede dincolo de aceasta dă într-o capelă laterală. Deasupra se află un Giulgiu celebru, Iaroe Oko. Lângă acesta, o icoană a Sf. Nicolae şi o Sfântă Treime imediat după colţ. La dreapta Porţilor împărăteşti se află o icoană fixă a Mântuitorului, de asemenea adusă de la Novgorod, iar lângă aceasta icoana Adormirii Maicii Domnului şi o alta în cealaltă capelă. Imediat lângă, icoana Bunei-Vestiri şi Împărăteasa a toate. Următorul registru este dedicat, de data aceasta, icoanei Hristos Pantocrator în formă completă, Hristos încadrat de Fecioara Maria şi Sf. Ioan Botezătorul, după care Arhanghelii Mihail şi Gavriil, Sf. Petru, Sf. Pavel în spatele coloanelor din dreapta, după care regăsim restul Apostolilor. Pe registrul următor de Sărbători se remarcă, începând din stânga, Naşterea Maicii Domnului, Intrarea în templu a Maicii Domnului, Buna-Vestire (Naşterea, Intrarea), Botezul, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Schimbarea la Faţă, Răstignirea, Coborârea de pe cruce, Punerea în mormânt (Învierea, Necredinţa lui Toma), Înălţarea (şi dincolo de

Sfânta Treime, Pogorârea Sfântului Duh şi Adormirea Maicii Domnului). Pe al patrulea registru Maica Domnului cu Emanuel, încadrată de David şi Solomon şi restul Profeţilor. Pe registrul de sus, Dumnezeu Savaot, cu Hristos şi Porumbelul, în centrul celor doisprezece Patriarhi. Iconostasul mai mic din Capela Naşterii Maicii Domnului din Catedrala Sf. Sofia de la Novgorord este, de asemenea, din secolul al XVI-lea. Uşile împărăteşti sunt un exemplu mai bun, cu Fecioara şi Hristos pe balamale, Sfinţii Episcopi mai jos, Diaconii deasupra, şi dubla Cuminecătură pe boltă, icoanele fixe ale Bunei-Vestiri, Fecioarei din Vladimir, Sfintei Treimi şi Naşterea Maicii Domnului. Registrul superior este o replică destul de fidelă a exemplului de la Moscova, dar Liturghia îngerilor include atât Episcopi, cât şi Apostoli, iar registrul superior numai patru Patriarhi.

Ar fi o greşeală să presupunem că toate aceste icoane şi iconostase, toate aceste registre de icoane, icoane fixe şi grupuri de icoane prezente în toate bisericile vechi din Rusia sunt nişte obiecte pur decorative. Dimpotrivă, spre deosebire de adevărata pictură murală, aceste registre şi grupuri de icoane au un scop spiritual bine definit. Până în zilele noastre, se consideră că pe măsură ce credinciosul se închină în faţa icoanelor înainte de slujbă (gest care se numeşte în rusă poklonniia, pentru că oamenii se înclină în faţa lor: poklon înseamnă „adâncă închinăciune”), acesta realizează un pelerinaj în jurul a ceea ce în creştinismul timpuriu s-ar fi numit memoriae bisericii.

Odată cu evoluţia iconostasului înalt, iconografia rusă va da o importanţă deosebită Porţilor împărăteşti (numele provine de la termenul bizantin[33]), care nu acordau iniţial spaţiu decât pentru icoanele celor Patru Evanghelişti, dar, când au început să fie realizate la o dimensiune mai mare, Buna-Vestire a fost adăugată deasupra, Sf. Gavriil, în lateral, şi Naşterea Maici Domnului, de cealaltă parte. Din secolul al X-lea până secolul al XIV-lea, atât în Grecia, cât şi în Rusia, acestea erau reprezentate pe două coloane în altarul care se ridica deasupra iconostasului. Mai târziu, pentru un mai mare efect decorativ, au început să urce Porţile împărăteşti pe coloane speciale, care să le susţină şi să le acopere cu un umbrar sau tabernacul, asemenea chivoturilor[34] altarelor. S-a împământenit obiceiul ca pe cele trei suprafeţe ale coloanelor să se picteze sfinţii episcopi şi diaconi, începând cu Ştefan, primul diacon, la care se adăugau cădelniţe şi căţui. Pe boltă erau pictate fie Cuminecătura[35], fie Sfânta Treime din Vechiul Testament;[36] mai târziu, ca urmare a influenţei vestice, Cina cea de Taină, Giulgiul sau Chipul nepictat de mână omenească, Maica Domnului a Semnului (Znamenie),[37] Sofia înţelepciunea lui Dumnezeu şi altele. Mult mai variate şi mai interesante erau subiectele pictate pe uşile din partea de sud şi

partea de nord: Arhanghelul Mihail, Îngerul Păzitor, Profetul Daniel, Facerea lui Adam, Izgonirea din Rai, Scara cerească, Sacrificiul lui Avraam şi multe alte subiecte.

Acestea sunt teme edificatoare, iar învăţăturile din acestea erau limpezi pentru creştinii fără ştiinţă de carte. Acestea reprezentau simboluri care vorbeau despre porţile raiului, închise pentru păcătoşi, păzite de Arhanghelul cu sabia de foc, dar deschise celor drepţi, cărora li s-a iertat păcatul originar şi care erau primiţi în rai.



30. Arhanghelul Mihail, sfârşitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea. Din Biserica Sfinţilor Sirius şi Julieta, Lagurka, Georgia. Muzeul Naţional de Istorie şi Etnografie din Svaneti, Mestia, Georgia.



31. Fecioara de la mănăstirea Svenski, sfârşitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea. Tempera cu ou pe un panou de lemn, 67 x 42 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


Ο ΑΓΙΟΣ ΦΗΛΙΠΠΟΣ
Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ
Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

32. Apostolul Filip şi Sfinţii Teodor şi Dumitru, sfârsitul secolului al XI-lea — începutul secolului al XII-lea. Tempera cu ou, grund pe lemn, 41 x 50 cm. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg.



33. Maica Domnului Hogedetria, secolele X-XVII. Aur, argint poleit, lemn, smalţuri, perle, pietre preţioase ori semipreţioase, 32 x 33 cm. Muzeul de Artă din Tbilisi, Georgia.

Din secolul al XVI-lea putem remarca un mai mare număr de icoane în biserici, în paraclise (de asemenea, numite obraznaia, o încăpere separată pentru obraza – icoane), chilii şi capele şi chiar şi în casele preoţilor, deasupra porţilor de la intrare şi a uşilor. Un tip special este acela al icoanelor de botez, care sunt date copiilor la naştere, şi al icoanelor pentru coşciug, sau funerare, oferite bisericii şi păstrate în memoria persoanei îngropate. În această categorie intră şi icoanele ţarilor moscoviţi, care sunt încă păstrate în altare speciale de-a lungul pereţilor Catedralei Arhanghelului Mihail de la Kremlin, Moscova, unde se află şi mormintele ţarilor. Icoanele deosebit de venerate erau protejate de fumul de tămâie şi de praf prin perdele subţiri de mătase, în timp ce în case aceste perdele le protejau de activităţile domestice. Popularitatea anumitor subiecte era influenţată de utilizarea acestora cu ocazia diferitelor evenimente din viaţă, cum ar fi icoana lui Hristos sau a Fecioarei pentru binecuvântarea cununiei, Hristos deasupra porţilor, Hristos Pantocrator deasupra intrării în bisericile vechi. Înmulţirea icoanelor este strâns legată de obiceiul de a amenaja un paraclis în fiecare casă, în general mai multe chivoturi lustruite, umplute cu icoane şi aşezate în aşa-numitul colţ frumos (krasnâi ugol) din holul de la intrare sau sufragerie. Familiile mai înstărite dedicau o cameră separată paraclisului, în care icoanele erau aşezate pe registre, cu rafturi pentru candelele care ardeau înaintea acestora.

Montarea şi decorarea icoanelor, pe lângă măiestria picturii, reprezentau pioşenia celor care le dăruiau. Chiar şi grecii, încă de la începutul secolului al X-lea, au început, dat fiind gustul pentru decorativ, să împodobească zone întregi din icoane cu foiţe de argint şi cadre sau adevărate rame îmbrăcate în foiţe de argint, incrustate uneori cu pietre preţioase. Nimbul auriu de la începuturile iconografiei devine acum un halo (vencik) în relief, împodobit cu gravuri sau filigran de aur (skan), uneori smălţuit (finif); mai târziu, haloul capătă forma unei adevărate coroane. De exemplu, diadema de aur descoperită la Kiev[38], unde a fost îngropată pentru a o proteja de invaziile mongolilor, cu o reprezentare miniaturală pe smalţ a lui Hristos Pantocrator şi figurile Arhanghelilor şi

Apostolilor, este asemănătoare nimbului de pe o icoană de mari dimensiuni, dar are forma unei diademe. Fervoarea credincioşilor nu s-a oprit la aceste podoabe simbolice. Aceştia au început să decoreze icoanele cu pandantive de argint, de asemenea în formă de semilună (cuvântul rusesc pentru a anina – ţata), iar pe lângă halouri au început să adauge cercei, sau şiraguri de perle sau mătănii.

Sub influenţă grecească, rușii au început, încă din secolul al XIV-lea, să îmbrace chiar şi figurile în sine cu foiţe de argint, imitând mai mult sau mai puţin în relief linia hainelor şi cutele. Acestea se numesc riza, şi înseamnă practic mantie sau sutană[39]. Iniţial erau aplicate pe icoanele „fixe” de mari dimensiuni, iar mai târziu celor pe care persoanele le primeau la botez sau la evenimente speciale. Partea descoperită a figurilor, faţa, mâinile şi toate porţiunile expuse de corp se puteau vedea prin spaţiile dintre riza. Iată cum descrie Paul de Alep felul în care arată icoanele din Catedrala Adormirii Maicii Domnului de la Moscova: „Peste tot în biserică şi în jurul celor patru piloni se găsesc icoane minunate, din care nu se vede nimic altceva în afara mâinilor şi a feţelor, abia dacă se poate vedea ceva din îmbrăcăminte [adică pictura], restul fiind îmbrăcat în foiţe de argint nichelate. Cea mai mare parte a icoanelor sunt greceşti”. Trebuie menţionat, totuşi, că Paul de Alep nu putea face deosebirea dintre icoanele greceşti originale şi copiile după acestea.

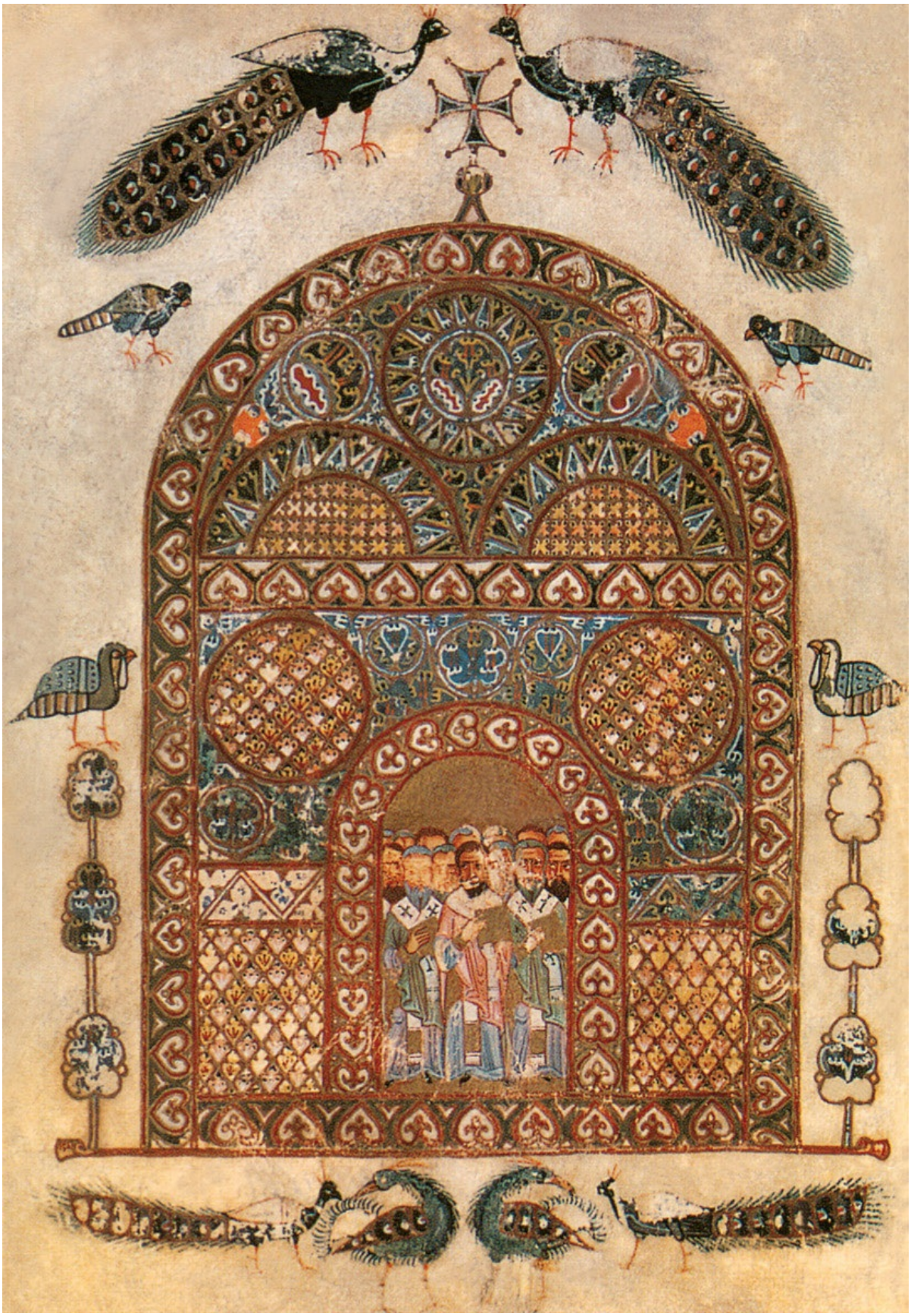
Desigur, icoana votivă era şi mai împodobită de către posesori: aceasta era mai mult decât un simplu simbol sau un semn, era un fel de protector al casei şi apărător împotriva spiritelor rele şi a Necuratului, cum ar fi icoanele Sf. Martir Nicete, care alungă spiritele rele, sau figura Profetului Ilie, împotriva războaielor, Înălţarea într-un car de foc sau Maica Domnului; icoana Sf. Vlasie protejează cirezile de molimă; Sf. Pantelimon protejează împotriva bolilor; Sf. Cristofor apără de moarte.

Sub Petru cel Mare, episcopii ruşi au fost îndepărtaţi de reformele acestuia şi iluminismul de orientare protestantă prin care credinţa şi ritualurile au fost simplificate, iar clerul a primit instrucţiuni să îndepărteze toate podoabele inutile de pe icoane. Drept urmare, s-a redus numărul de obiecte vechi din biserici, mai ales icoanele deosebit de valoroase pentru vechime şi podoabe. Perlele au fost luate de pe icoane şi utilizate de croitorii din mănăstirile bogate[40]. În aceeaşi perioadă, a luat sfârşit şi îngrijirea permanentă necesară pentru a apăra icoanele de descompunere şi distrugere. O icoană necesită condiţii stricte de conservare, care presupun o temperatură mai mult sau mai puţin constantă, pentru că variaţiile duc la deteriorare, la fel ca şi umiditatea excesivă sau praful. Stratul

subțire de ipsos pe care se aplică vopseaua se umflă, crapă și se exfoliază, astfel încât multe spații rămân pur și simplu goale. Și praful poate deteriora destul de mult icoanele, mai ales dacă acestea sunt dispuse orizontal sau dacă sunt expuse la variații de umiditate a aerului. În vechime, icoanele erau bine îngrijite. În palatele din Moscova se găsea o Sală a Icoanelor (obraznaia palata, de la obraz – icoană), unde erau colecționate, icoanele vechi care erau ulterior reparate și restaurate în ateliere. Este adevărat totuși că acest proces de îngrijire și catalogare frecventă presupunea repictarea pentru restaurare și revitalizare a culorilor, ceea ce înseamnă că o icoană veche putea căpăta un stil nou.



34. Sfântul Luca Evanghelistul, 1056-1057. Miniatură după Evanghelia de la Ostromir. Biblioteca Naţională din Rusia, Sankt Petersburg.



35. Sinaxarul celor Trei Ierarhi, 1073. Miniatură din Colecția Sveatoslav. Muzeul de Istorie a Moscovei, Moscova.



36. Sfântul Luca Evanghelistul pictând icoana Fecioarei, a doua jumătate a secolului al XVI-lea. 45 x 36 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

III. Tehnica

Judecată strict după standarde estetice, icoana rusească, prin compoziţie şi desen, se caracterizează printr-o „sferă sacră” specială, aflată dincolo de condiţiile istorice obişnuite de care ţine cont pictura laică. Această sferă nu priveşte natura, modelul suprem al pictorului laic, nici perspectiva sau anatomia. Sfera iconografică oferă o schemă care posedă o măreţie constând în respingerea lumii, a iluziei pictorului, în expresia emoţiei, atracţia tipurilor ideale. Simpla repetiţie a aceloraşi forme şi tipuri conferă picturii de icoane o anumită sacralitate, iar creaţiilor un caracter de serviciu pus conştient în slujba transcendentului.

Toate aceste însuşiri ale picturii de icoane sunt moştenite din istoria artei bizantine; ele arată progresul acestei arte într-o serie de lucrări superbe în mozaic, lucrări folosind tehnica „iluminării”: pereţi ornamentaţi de o frumuseţe uimitoare, obiecte decorative, gravuri fine în fildeş şi aur. În toate aceste ramificaţii tehnica a atins un rafinament desăvârşit. Putem privi pictura de icoane din Rusia ca pe o reiterare a măiestriei bizantine, sau are totuşi propria sa istorie, propriile drumuri ce pornesc de la modelul bizantin, propriile caracteristici naţionale? Aceasta este problema care se pune atunci când încercăm să caracterizăm icoana rusească. Pe parcursul a patru secole o putem regăsi în icoanele lui Rubliov, în maniera Novgorod, în tehnica desenului lui Dionisie, a şcolii Stroganov, în metoda francă şi în altele asemenea, iar pictorii de icoane pot distinge un număr încă şi mai mare de aşa-zise maniere (pismo). Totuşi, acestea pot fi doar variaţii ale aceluiaşi stil şi astfel, înainte de a trece la o grupare istorică, trebuie să privim caracteristicile tehnicii desenului prin prisma istoriei artei în genere[41].

Tehnica desenului este strâns legată de compoziţie, cea din urmă depinzând direct de desen. Însă, pentru că pictura de icoane rusească a preluat compoziţia de-a gata de la greci, adesea se apreciază greşit că tehnica desenului din iconografia rusească a rămas grecească tot timpul, ca şi cum până la sfârşitul secolului al XVI-lea ar fi imposibil să se vorbească despre o tehnică rusească a desenului. Când vom ajunge la icoanele de la Novgorod, vom vedea că nu mai putem susţine acest lucru; acolo nu găsim altceva decât desen bizantin.

Comparaţii precise vor arăta că până şi trasarea mecanică a capului şi umerilor din înfăţişarea unui sfânt a dus la confuzii şi la schimbări ale desenului grecesc. Abia acum, când am ajuns la o cunoaştere temeinică a iconografiei bizantine, ne aflăm în poziția de a spune că, în ciuda deficienţelor în desen şi expresie, aceasta este nu numai completă, dar şi finală, toate încercările pictorilor de a face clasificări noi ducând doar la cerința de claritate şi de specificare a subiectelor.

Aceste compoziţii au fost perfecţionate şi au servit scopului lor timp de secole. Numai în secolul al XVII-lea auzim de pictori de icoane ataşaţi curţii ruseşti care erau şi creatori (znamenşciki) însărcinaţi cu realizarea comenzilor din sfera artistică; însă aceste comenzi erau pentru desene de vesélă, articole casnice şi ornamente, în special pentru acele însemne emblematice atât de distinse şi la modă în întreaga Europă a acelei vremi. Nimeni nu se gândea să dezvolte subiecte religioase noi; toţi pictau după moda icoanei, învăţau tehnica desenului după modelele de icoane şi numai în limitele picturii de icoane. Aceasta a făcut posibil ca până şi maeştrii săraci să deseneze şi să picteze icoane cu detalii elaborate şi cu multe personaje. Totuşi, aceştia au degradat personajele până la un nivel foarte jos, în special către sfârşit, când supremaţia stilului franc a introdus posturi vii, libere şi dramatice, astfel încât omul a fost pictat în maniere diferite, în vremuri diferite.

În plus, cadrul, deşi avea aceleaşi două elemente, palatâi – clădiri, şi gorki – dealuri, pentru a exprima principalele două ordine, s-a schimbat şi el ca natură. Clădirile au fost la început pictate potrivit cu tradiţia grecească: două porticuri unite printr-un perete sau printr-o cortină, dând naştere unei scene convenţionale, pseudoclasice pentru desfăşurarea acţiunii. Dar chiar şi în stilul Novgorod, clădirile sunt diferite; apar biserici care au adesea aspecte locale. Mai prezentă a fost moda fundalului sub forma a doi munţi, unul la dreapta, orientat spre est şi luminat de lumina trandafirie a apusului, celălalt spre vest, învăluit de întunericul care avansează, exprimat de nuanţele complementare de lila sau de reflexii albăstrui. De obicei, aceşti doi munţi alcătuiau pustietatea aşa cum o înţelegeau grecii; acolo ei plasau trei eremiţi, profeţi şi sfinţi, locul devenind scena morţii martirilor. Dar vom vedea că până şi la Novgorod sfinţii erau înfăţişaţi stând pe podele de marmură sau pe carpete, după modelele italieneşti; mai târziu apar câmpiile cu flori; iar pe măsură ce clădirile lasă loc perspectivei oraşului, şi munţii, la rândul lor, devin dealuri rotunjite. Toate aceste puncte servesc la trasarea diferitelor maniere distinse de pictorii moderni de icoane.


Ι Χ

37. Andreas Pavias, Hristos Pantocrator, sfârşitul secolului al XIII-lea. Cimitirul Teuton, Vatican.


ΙΣ
Ο
ΠΑΝ
ΤΟ
ΧΣ
ΚΡΑ
ΤΩ

38. Hristos Pantocrator, 1363. Tempera cu ou, grund pe lemn, 106 x 79 cm. Muzeul de Stat din Rusia, Sankt Petersburg.


ΔΕΥΤΕΠΑΝΤΕΣ
ΟΙΠΟΝΟΥΝΤΕΣ
ΚΑΙΠΕΦΟΡΤΙΣΜΕΝΟΙ
ΚΑΓΩΑΝΑΠΑΥΣΩ
ΥΜΑΣ ΑΡΑΤΕΤΟΝΖΥΓΟΝ
ΜΟΥΕΦΑΤΕ ΜΑΘΗΤΕΥΣΑΤΕ

39. Angelos, Hristos Pantocrator întronat, sfârşitul secolului al XV-lea. Cimitirul Teuton, Vatican.

Cu toate acestea, punctul principal îl constituie tehnica desenului ca atare, iar esența acestuia este capacitatea de a face schița sau conturul înfățișării și feței. Se pare că pictorii de icoane au împărțit această tehnică încă de timpuriu în schițarea feței (licinoe, de la lik sau liţo „față") și schițarea preliminară care este făcută înaintea feței (dolicinoe), adică fundalul și personajele. Discipolul (dolicinik) care pictează părțile preliminare lasă fața pentru a fi executată și lucrarea terminată de maestrul experimentat sau de pictorul de fețe (licinik) chiar și în icoane foarte detaliate și cu multe personaje, iar în mod deosebit în icoane cu un singur personaj[42].

Mai mult, începând cu secolul al XVI-lea, stilul de pictură liberă prin care se executau icoane pe lemn și proiecte de decorare a pereților a lăsat într-o anumită măsură locul reproducerii mecanice prin tehnica perforării liniilor principale ale icoanei cu negru de fum, transferând principalele trăsături ale desenului pe ghipsul umed. Astfel de forme, tipare sau șabloane erau strânse de pictori și formau baza a ceea ce se numește Liţevâe podlinniki, dintre care cea mai bună s-a găsit în mănăstirea retrasă de la Siisk, lângă Arhanghelsk. Forma ilustrată aici este efortul lui Vasili Kondakov din Usolie, care a colecționat și multe altele. Aceasta reprezintă compoziția numită Sfânta Treime a Noului Testament, dar și Paternitatea, purtând ambele titulaturi[43]. Este copiată după o schiță de către marele pictor de icoane Simon Uşakov și pare să fie prima gravură rusească. Tipic acestei tehnici de copiere este ordinea inversată, Dumnezeu-Tatăl ar trebui să îl aibă pe Hristos la dreapta, iar crucea este vădit pusă în partea cealaltă. A fost, probabil, copiată din mijlocul unei compoziții mai mari, reprezentând Crezul sau Judecata de Apoi. Aceste modele ne dau adesea indicații despre culorile folosite pentru diferite părți. Desenul este, la origine, de proveniență vestică, iar reprezentarea porumbelului este foarte distinctă[44]. Se poate ca o astfel de copie mecanică să nu fi lăsat loc schimbării, astfel încât e firesc ca în aceste reproduceri caracterul general al desenului grecesc să se păstreze. Dar mâna omului trebuie să treacă peste tot ansamblul copiei mecanice, iar în decursul timpului copia sau reproducerea suferă schimbări.

Putem vedea în picturile murale de la Kiev, Pskov, Novgorod şi Ladoga cât de diferite sunt tipurile, costumele şi ornamentele faţă de variantele originale bizantine şi avem dreptate să căutăm originile lor, dar nu în monumentele de la Constantinopol, ci în creaţiile din Peninsula Balcanică, în Asia Mică şi chiar în creaţiile iconografiei greco-orientale. Desigur, iconografia rusească timpurie a existat sub forma a două maniere: una era o manieră gravă, fermă şi plastică, apropiată de arta bizantină (de la Constantinopol) în stilul său cel mai rafinat dintre secolul al X-lea şi al XII-lea, şi cealaltă era accesibilă şi simplă, cu faldurile drapajului drepte şi verticale şi cu pastişe necizelate de roşu pe obrajii palizi ai feţelor.

Până la sfârşitul secolului al XIV-lea, icoana rusească îşi atinsese forma deplină, preluând în acelaşi timp caracteristici atât de diferite, încât le putem distinge limpede ghidându-ne după un anumit fundament comun al diverselor ramificaţii şi apoi delimitând tipurile mai definite şi specificându-le modelele. Desenul bizantin căzuse deja în desuetudine, rafinamentul său extrem făcându-l ininteligibil artiştilor şi depăşind capacitatea lor de execuţie. Totuşi, s-a întâmplat ca modelele greco-orientale să îşi simplifice structura, dând la iveală o schemă nouă; cât de adevărat este acest lucru putem vedea comparând faldurile complicate ale veşmintelor Apostolilor, chiton şi himation, din icoanele bizantine cu aceleaşi elemente din icoanele ruseşti dintre secolul al XIV-lea şi al XVI-lea. O întreagă serie de personaje reprezentându-l pe Hristos, dar înfăţişate numai pe jumătate, conservă tipul bizantin, dar schimbând desenul obişnuit al drapajului: de umărul stâng al lui Hristos atârnă sub forma unui triunghi un colţ al mantiei (himation), ţinută sub umăr în timp ce mantia era petrecută în jurul trupului de la spate; însă colţul respectiv ar fi trebuit acoperit la rândul său cu capătul celălalt al mantiei trecute peste umăr: ordinea firească a fost ignorată pentru obţinerea de efect. Apoi, la extremitatea mâinii sale drepte, mantia (himation) unui sfânt formează un mic segment care ar trebui fie să meargă spre umărul stâng, fie să se prindă sub braţ şi să treacă peste piept, dar nu este atât de clar cum cade. Vom vedea ce noi şi complicate dificultăţi au apărut din desenul bizantin al drapajului în remodelarea dată de Rubliov, imitându-l pe Teofan Grecul. Dar tehnica desenului adoptată la Novgorod în icoanele secolului al XV-lea este destul de diferită şi comparativ necizelată: a o compara cu personajele magnifice, deşi întortocheate, din picturile murale înseamnă a păşi dintr-o lume artistică într-una a meşterilor.

Să luăm jumătatea de sus a lucrării Sf. Toma, care, la prima vedere, pare a fi de stil bizantin, întratât de „sparte” sunt veşmântul (chiton) şi mantia (himation) de

o serie de falduri, ascuțite, compacte și seci și într-atât sunt aceste falduri acoperite cu planuri luminoase, la rândul lor accentuate prin sugestii de alb de plumb. Apoi mai sunt mâna, pictată asemenea icoanelor grecești în actul binecuvântării, trupul robust cu umeri lați, capul tânăr cu forma pronunțat ovală, conturul rotund al ochilor, totul este grecesc. Însă acestea sunt încadrate în ceea ce pare a fi o lucrare a unui discipol, personajul nu are piept, drapajul atârnă de spătarul unui scaun sau pare a fi un model metalic turnat, încremenit, câteva falduri sunt ininteligibile, iar capul este prea mic în raport cu corpul.

Ce diferență este la personajul și drapajul Arhanghelului Gavriil din Muzeul Rus de Stat, care totuși aparține începutului de secol al XV-lea, făcând parte din ciclul Rugăciunilor al vechiului iconostas din Catedrala Suzdal! Trupul are umerii ușor înclinați, spre deosebire de tipul obișnuit bizantin; chipul păstrează ovalul atic caracteristic, fiind însă îndreptat în jos, cufundat în meditație. Spre deosebire de stilul bizantin, drapajul este peste tot suplu, cu falduri largi. În mod clar, avem de-a face cu un stil nou, care folosește formele iconografiei grecești, anume stilul trecento-ului italian; de aici și aspectul efeminat al Arhanghelului, cu părul așezat în bucle groase, asemenea unei femei. Tehnica picturii în sine este destul de diferită, planurile luminate sunt puține și nu stridente, gradații fine de semitonuri modelează faldurile, iar întreaga manieră este deja „contopită”, cum o vom vedea în secolul al XVI-lea.

Acestea sunt unul sau două exemple de maniere de tranziție din perioada de sfârșit de secol XIV și început de secol XV: momentan, nu este nevoie să trecem prin variantele diferite ale iconografiei bizantine, ruso-bizantine sau greco-orientale, nici prin școlile rusești de la Novgorod și Suzdal, nici să trecem în revistă punctele esențiale ale tehnicii desenului icoanelor din secolul al XVI-lea și al XVII-lea. Când vom ajunge la aceste grupuri în ordinea lor istorică, varietățile vor apărea de la sine. Acum, vrem doar să arătăm că în judecarea tehnicii desenului în icoane trebuie să ne fixăm atenția nu pe ceea ce acestea au în comun cu stilul bizantin, ci pe distincțiile și schimbările istorice.

Tehnica desenului artistic nu este numai expresia epocii în care se manifestă și a influențelor dominante ale acesteia, ci și a poporului și a locului în care există. Istoria artei care ne pune în față în gradație istorică pictura italiană, cea franceză și cea germană ne arată că pictura trebuie să fie înțeleasă ca având caracter național și, de asemenea, individual; totuși, este mult mai complicat decât, de pildă, scrisul de mână, astfel încât adesea nu putem face mai mult decât să observăm tipicul național dintr-o pictură. Când ajungem în fața unei icoane

ştiind că există o copiere mecanică sub fiecare aspect important al desenului, ne-am putea simți tentaţi să renunţăm la căutarea vreunui caracter naţional, însă chiar în desenul ca atare putem decela trăsături naționale, ceea ce ne revelează un aspect special al tehnicii care o apropie strâns de arta autentică.


IC XC

40. Răstignirea, secolul XII. Muzeul Național de Istorie şi Etnografie din Svaneti, Mestia, Georgia.


ϹΗΙΗ
ΙϹΟΛΛ

41. Sfântul Nicolae, începutul secolului al XVI-lea. Muzeul de Icoane, Recklinghausen, Germania.



42. Sfântul Gheorghe omorând Balaurul, secolul XV. Tempera cu ou pe lemn, 114 x 79 cm. De la Biserica Înălțării Sfintei Cruci, regiunea Lviv. Muzeul Național de Artă al Ucrainei, Kiev.

Pictorul rus de icoane și-a propus mai presus de orice să imite acest model grec; nelăsând nici un spațiu de joc nici discipolilor, nici sieși, acesta a încercat să producă o copie exactă. Începând cu secolul al XVI-lea, vom cunoaște cum anume căutau pictorii de icoane acest model; cumpărau icoane vechi și își interziceau orice încercare de a picta fie și mici detalii în propria manieră în defavoarea celei grecești – de pildă, conturul ochilor – și le era teamă să înceapă orice inovație, pentru a nu constitui temei de acuzație împotriva lor. Totuși, în tot acest timp icoana dobândea un iz național și adesea aceasta se vedea prima dată în pictarea capului și a chipului, apoi a personajului, și numai spre sfârșit și ca urmare a unei perioade de declin apar schimbări la nivel de veșminte, cele vechi și convenționale fiind modificate prin influențe noi. Schimbările afectează, desigur, detaliile mai puțin vizibile: de pildă, în timp ce părul bucălat al Sf. Gheorghe se păstrează ca un punct caracteristic al sfântului, ușoara ondulare a părului Sf. Nicolae se pierde treptat.

Iar dacă ni se cere sursa sau cauza unei asemenea modificări în tipurile caracteristice grecești, putem indica în primul rând seria de icoane miraculoase și adorate în mod deosebit. S-ar putea crede că acestea ar fi fost cel mai fidel copiate, însă aici putem găsi cel mai adesea și cel mai clar schimbări de tip. Este evident că, potrivit unui obicei adoptat de foarte timpuriu, patronii erau mai mereu înclinați să aleagă pentru propria lor evlavie icoane minunate pe care le adorau în mod deosebit și pe care le cunoșteau foarte bine. Astfel de icoane erau copiate mai mult decât altele și mai mult decât în cazul altora o astfel de copie servea mai departe ca model pentru alte copii și, ca urmare, procesul de modificare era cu precădere grăbit. Mâna umană, pe măsură ce urmărește tiparul trasat mecanic după original, are tendința de a modifica liniile acestuia conform caracterului național și chiar conform unei maniere anumite de a picta icoane care a sugerat pictorului trăsături definitorii ale tipului iconografic. Dacă luăm tipul Sf. Nicolae Taumaturgul, ale cărui nenumărate icoane ruseşti prezintă clar semne din tradiția greacă, această tradiție poate fi exemplificată și confirmată de o întreagă serie de picturi timpurii bizantine realizate în mozaic mural (Dafne,

Sf. Luca din Focis, Sf. Sofia din Kiev) şi mozaic portabil (Stavronikita[45], Academia Teologică din Kiev, replici aflate în Colecţia Hanenko din Kiev – sec. XI-XII – şi, de asemenea, la Burtscheid, lângă Aachen).

Punctele care disting tipul Sfântului Nicolae îl fac să apară cu o construcţie fermă, slab, bătrân, dar încă în putere. Capul îi este oarecum pătrăţos, chipul de un oval larg, cu păr scurt, uşor ondulat, fruntea înaltă şi neacoperită, cu o expresie gravă, dar liniştită. Este înveşmântat cu un felon: în descrieri de mai târziu, poartă un sakkos cu cruci şi un omofor. Icoanele de la Novgorod urmează copia păstrată cu sfinţenie în Catedrala Sf. Nicolae (na dvomiţe) din Novgorod, înfăţişându-l pe sfânt înveşmântat în felon. Icoanele de la Moscova par să revină la imaginea minunată a lui Nicolae din Zaraisk care, potrivit tradiţiei, a fost adusă de la Korsun în anul 1224 d. Hr., arătându-l pe sfânt purtând un sakkos[46]. Prima icoană este grecească, cea din urmă este o copie rusească după cea grecească. Cu excepţia feţei, tipul principal s-a păstrat; în această zonă, icoanele ruseşti au fost rusificate şi, în unele cazuri, ilustrează tipul de la Novgorod. Mai mult, în icoanele mai vechi faldurile sunt mai stricte şi mai corecte, pe când în icoanele ulterioare acestea devin confuze şi compacte. Este evident că pictorul nu a înţeles faldurile ţesăturilor moi de lână din care era făcut un felon: mai departe, acesta nu distinge între felon şi himation, făcând faldurile felon-ului verticale, potrivit cu schema pentru himation.

Totuşi, iconografia rusă a trecut prin anumite perioade în care şcolile sale au avut puţine modele de urmat sau în care nu a avut o metodă emblematică decât aceea a grupurilor de maeştri fie rătăcind pe cont propriu, fie invitaţi să execute picturi murale la vreo biserică, iar, odată terminate acelea, să realizeze şi iconostasul. Şi atunci cum au progresat pictorii locali în acele vremuri, neavând nici modele, nici beneficiind de instruire în şcoli? Aceasta era situaţia din Novgorod în secolul al XIVlea şi al XV-lea, perioadă în care a trebuit să se mulţumească aproape exclusiv cu propriile tehnici şi canoane artistice; abia la sfârşitul secolului al XV-lea şi le-a putut dezvolta prin intermediul modelelor din exterior. Putem vedea acest fapt în două icoane din Muzeul Rus de Stat reprezentând doi Părinţi ai Bisericii, Sfinţii Atanasie şi Chiril ai Alexandriei, care sunt sărbătoriţi în aceeaşi zi (18 ianuarie) şi sunt, deci, înfăţişaţi împreună. Ambele icoane datează de la sfârşitul secolului al XV-lea, însă una este de origine greacă, cealaltă este o copie făcută la Novgorod după un original aproape identic cu prima icoană. Ce-i drept, copistul rus i-a înfăţişat pe ambii patriarhi înveşmântaţi în sakkos (polistavri) în loc de feloni, cum apăreau în original, şi a simplificat ornamentaţia omofor-ului, a patrafirului şi a epigonatului, dar a pictat veşmintele

de dedesubt după modelul grecesc şi a păstrat fidel forma capului şi trăsăturile, deşi a schimbat poziţia personajelor. Un detaliu curios este faptul că pictorul rus a păstrat vechea poziţie a mâinilor drepte ale sfinţilor cu cele două degete reunite în semn de binecuvântare, în timp ce pictorul grec a urmat iconografia bizantină care, cu excepţia cazului Mântuitorului, evită forma cu trei degete şi adoptă poziţia degetelor care exprimă numele lui Hristos. Această conservare a vechii posturi de binecuvântare în cadrul Bisericii Ruse este foarte importantă din punct de vedere istoric, mărturia icoanelor venind în sprijinul schismaticilor care refuzau să accepte acest fapt, pe lângă alte inovaţii ale Patriarhului Nikon[47].

Dar în icoana rusă personajele şi-au pierdut din strălucire sub mâna meşterilor – nu mai rămăsese nimic din măiestria degajată a grecilor; nu mai rămăsese nimic din expresia subtilă a strălucirii sfinţilor, nici din varietatea modurilor în care erau ţinute mâinile în semn de binecuvântare. Spiritualitatea şi inteligenţa arătate pe chipurile a doi dintre cei mai mari învăţători ai Bisericii au lăsat loc unei sihăstrii cenuşii şi aride. Totuşi, nu putem nega că există o anumită adaptare a chipurilor la canonul rusesc şi o simplitate cumpătată a ansamblului, spre deosebire de afectarea greacă. Am putea să conchidem că avem de-a face cu o copie rusească realizată de nişte meşteri nerafinaţi, dar am greşi: icoana însăşi ne oferă o indicaţie clară că provine din cel mai bun atelier de pictură din Novgorod. Găsim acest fapt exemplificat în modelul caracteristic al câmpului pe care stau cele două personaje: pastişe, linii şi puncte dispuse într-o succesiune regulată, pentru a forma modelul unui covor. Mai mult, acest tip de model apare într-o serie întreagă de icoane bine pictate, aflate la Muzeul Rus de Stat. Acestea au fost copiate după icoane italieneşti care au urmat picturile religioase ale maeştrilor italieni ai quattrocento-ului.

Pentru a aprecia cum se schimbă desenul în copia unui meşter obişnuit, să comparăm icoana greacă a Profetului Ilie cu icoana rusească a şcolii din Novgorod. Desigur, într-un fel icoana rusească este doar o copie îndepărtată a celei greceşti; modelul său imediat a fost o icoană grecească realizată de un meşter, de felul căreia s-au pictat multe altele în Orientul grecesc şi în Balcani, şi la fel în Novgorod şi în nordul Rusiei. Scena reprezentată este refugierea profetului în deşert, potrivit Cuvântului Domnului (1 Regi XVII), şi hrănirea acestuia de către corbi lângă pârâul Cherit. Pictorul a reunit toate pasajele din Biblie care ne spun cum s-a adăpostit Ilie în pustietate de faptele nelegiuite şi de persecuţiile regelui Ahab şi ale reginei sale, Izabela, înfăţişându-l într-un moment de suferinţă şi mâhnire, când acesta se întoarce la auzirea unui mic zgomot şi vede un corb aducându-i o bucăţică de pâine. Între două stânci înalte

din munți, la gura unei peșteri adânci, profetul obosit este surprins șezând într-o profundă mâhnire, sprijinindu-și capul în mână. Deodată, aude zgomotul aripilor unui corb, întoarce capul și vede corbul, dar nu este surprins deloc, iar mâna sa stângă rămâne liniștită pe genunchi.

Atât stâncile, cât și veșmintele profetului sunt puternic colorate în nuanțe de maro și numai lespezile sunt realizate cu umbre complementare de verde pal și cu tente albe. În pictura de la Novgorod aceste lespezi cu planuri distincte sunt păstrate sub numele de „călcâie” (peatociki). Luminile albastre-pal de pe marginile faldurilor tunicii (chiton) evidențiază ușurarea resimțită de personaj. Deasupra tunicii (chiton) este ținută o piele de oaie, prinsă în jurul gâtului. Este caracteristică redarea trupului masiv, greoi, cu constituția osoasă și musculoasă a ascetului înalt: păru-i aspru căzându-i pe umeri și barba crescându-i în ambele părți, în armonie cu chipul ars de soare, de un roșu cărămiziu și cu capul mic. Acest tip generic poate fi comparat doar cu bine cunoscutul tip al Sf. Ioan Botezătorul din iconografia greco-rusă și poate și cu Sf. Ieronim din pictura lui Leonardo, în care acesta a folosit pentru prima oară culoarea maro pentru trupul pustnicului, iar apoi probabil a lăsat lucrarea așa cum era, neterminând-o intenționat.

Compararea unui original grec cu copiile sale mai târzii dezvăluie multe despre stilul rusesc; în special, ne va clarifica procesul simplificării originalului care apare când un meșter acceptă să facă lucrări ieftine. Acesta este cazul în schema de descriere a pietrelor și a stâncilor, în poziția personajului și în desenarea tunicii (chiton) și a pieii de oaie, în asprimea feței și în înfățișarea capului, abia conturat. Însă există un punct nou și caracteristic: brațul drept este ținut strâns la piept. Și astfel obținem o descriere mai puțin distantă, mai familiară, a unui stareț care, nu fără a fi recunoscător, acceptă miracolul darului dumnezeiesc. A dispărut profetul, pustnicul măreț, cu momentele sale de suferință și disperare, a dispărut și urma credinței sale adânci, iar cu ea și frumusețea artistică a icoanei.



43. Sfântul Gheorghe (icoană cu două fețe), Şcoala de la Kiev, sfârşitul secolului al XI-lea — începutul secolului al XII-lea. Tempera cu ou pe lemn de lămâi, 174 x 122 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


ΟΣΙΟΣ ΗΛΙΑΣ

44. Profetul Ilie în pustie, secolul XIV. Tempera cu ou, ipsos pe lemn, 35,5 x 28 cm. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg.

Coloristica și pigmenții iconografiei rusești

La fel cum metoda filologică de studiere a vestigiilor antichității a lăsat loc studiului arheologic, tot așa acum în istoria picturii a venit vremea pentru un studiu complet, care să înceapă cu tema și tehnica desenului și să se termine cu abordarea culorilor. Iar acum, când tehnica reproducerii în culori a eliminat mâna creatoare și a devenit întru totul fotografică și mecanică, e vremea ca știința să se aplece asupra succesiunii istorice a coloristicii și a pigmenților și să facă astfel o distincție satisfăcătoare între diferitele școli de pictură a icoanelor.

Pictorii ruși de icoane încă pot distinge în istoria artei lor diverse școli – Novgorod, Pskov, Moscova timpurie și Stroganov. Aceștia fundamentează distincțiile pe coloristică, mai exact, pe tentele date pictării trupului (în limbaj iconografic (v)ohrenie „stratul de ocru”), care se împart în tente luminoase, pale, roșii sau întunecate. Mai departe, un pictor de icoane, după alegerea stratului de ocru, se concentrează asupra a ceea ce se numește sankir – „pregătirea culorii trupului”, cum se numește stratul de grund de dedesubtul trupurilor și chipurilor, acoperite într-adevăr de stratul de ocru, dar apărând pe alocuri ca tentă fundamentală pentru realizarea umbrelor. Motivul pentru aceasta este clar – neputând studia toate detaliile picturii, pictorul de icoane se axează pe detaliile vizibile ale „stratului de ocru” (ohrenie), la fel cum studenții în istoria picturii occidentale se concentrau îndeosebi pe diferențele fine dintre nuanțele trupurilor. În ambele cazuri, metoda nu furnizează destule date, iar în cazuri importante cunoscătorii studiază desenarea mâinilor și a degetelor, a urechilor și a altor aspecte asemenea pentru a găsi dovezi prin care să atribuie o pictură sau un desen unui anume artist. Ajunși aici, trebuie să ne reamintim ceea ce s-a spus deja despre cum baza icoanei trebuie gândită ca un portret natural pictat în grabă prin procedeul encaustic sau cu ceară. Mai știm că progresul acestei forme de pictură țintea către adâncimea și bogăția coloristicii, precum și spre tente delicate și diafane menite să obțină impresia vivacității, apoi spre căldura nuanțelor trupurilor și spre forța atractivă a ochilor cu privirea fie penetrantă, fie reflexivă. Umbrele contrastante ale obrajilor, sprâncenelor, nasului, precum și planurile luminoase ale faldurilor drapajului au conferit picturii cu ceară posibilitatea de a reda observații atente ale naturii. Întâi se folosea un ton întunecat, apoi se puneau umbrele folosind un albastru deschis contrastant, iar cele două planuri cu

culorile şi valorile lor diferite erau înmuiate cu fierul încins, presate, şi întro anumită măsură chiar amestecate, acest proces de înmuiere chiar înlăturând marginile ascuţite ale primului strat şi amestecând tonurile într-o armonie generală. Legile picturii de icoane necesită aceleaşi efecte, însă prin tehnica cu ou sau tempera acestea se puteau obţine doar printr-un lung proces de aplicare a unui strat peste altul, în tonuri treptat intensificate[48].

Încă din secolul al XII-lea şi al XIII-lea bine cunoscutul tratat al călugărului Teofil despre diverse arte era disponibil. În primul capitol, tratatul se ocupa de amestecarea culorilor în scopul producerii tentelor pentru colorarea trupului, anume acea ohrenie, culoarea compusă din alb de plumb, vermillon (chinovar), ocru roşu, negru etc., culori numite de acesta învelişuri (membrana). În această reţetă complicată, conţinând indicaţii despre ce anume trebuie amestecat cu ce şi ce trebuie adăugat mai târziu, partea cea mai interesantă pentru noi este primul strat, care este alcătuit din alb de plumb ars până capătă o culoare gălbuie lbuie sau verzuie (prasinum)[49]. Acesta este chiar stratul întunecat, verzuioliv, care, atât în miniaturi, cât şi în pictura de icoane a şcolii greco-italiene, formează primul strat şi stă la baza culorii de pictare a trupului, realizată dintr-un amestec de alb de plumb şi vermillon, ocru roşu ars şi roşu de plumb. Verdele se vede la marginile din jurul ovalului feţei şi de-a lungul nasului şi constituie umbra, fiind marca stilului bizantin în pictura din secolul al X-lea până în cel de-al XIII-lea. Manualul grecesc al pictorilor al lui Dionisie din Fourna arată că proplasmos-ul lui Panselinos poate fi numit la fel de bine ohrenie, fiind realizat din alb de plumb, ocru şi verde cu un adaos de negru[50]. Culoarea trupului, când este luminată, este făcută din alb de plumb şi ocru roşu; regiunea ochilor care începe cu adâncitura întunecată a orbitelor este făcută cu negru amestecat cu ocru sau cu roşu şi ocru roşu. Manualul rusesc al pictorilor (Podlinnik), cu titlul „Cum se pictează chipurile în icoane”, oferă următoarele indicaţii: „Pentru a obţine sankir, ocru sau negru: spre a face primul strat de ocru pentru chipuri, amestecaţi alb de plumb, vermillon şi roşu: pentru al doilea strat faceţi un ocru mai deschis: pentru realizarea umbrelor, amestecaţi puţin negru şi puneţi umbrele”. Pictorii de icoane disting, în diverse stiluri, un sankir cu diferite tente şi compoziţii, dar sunt de acord că acesta desemnează o tentă întunecată care serveşte la culoarea de dedesubt a pictării trupului, însă nu cunosc originea şi sensul cuvântului.

Un al doilea criteriu al diverselor şcoli pe care pictorii de icoane înşişi îl identifică este aşa-numitul ojivki (de la ojivat’, „a însufleţi”), un soi special de tentă albicioasă care, sub forma liniilor fine şi curbate obţinute dintr-un amestec pal de culori sau chiar numai din alb simplu, „însufleţeşte” zonele deschise din

jurul ochilor, fruntea, nasul, buzele, şi chiar încheieturile degetelor. Folosirea frecventă a acestora distinge maniera grecească gravă a vechilor şcoli, iar numărul acestora va scădea veac după veac începând cu secolul al XIV-lea până în secolul al XVII-lea, deşi aceste elemente continuă să dăinuie de-a lungul iconografiei ruseşti ca o convenţie acceptată. De fapt, aceste ojivki contribuie rareori la efectul real al picturii, dând impresia de relief, dar adesea fac numai ca suprafaţa să fie neregulată, ceea ce unii asociază cu şcoala gravă. Chiar şi în secolul al XVII-lea, în marile icoane independente, acestea acoperă în locurile prescrise muşchii din jurul ochilor şi fruntea cu şiruri de pastişe fine de pigment, părând a fi un finisaj luxuriant, făcut fără vreun sens precis. În astfel de şiruri, ele vor primi de la pictorii de icoane numele de dvijki (de la dvigat', „a mişca"). Multe astfel de mici pastişe în cazul unei icoane prost executate conferă un aspect osos chipurilor, degetelor şi membrelor.

Am văzut deja că, în opoziţie cu pictura encaustică cu ale sale tonuri bogate[51], a existat arta paralelă a picturii murale cu tonurile sale deschise. Aceasta s-a transformat ocazional într-o simplă „coloratură" sau „iluminare" a personajelor în tonuri plate, lipsite de gradaţie, ceea ce înseamnă că nu exista o modelare reală sau că era doar o deschidere uşoară a tonurilor pe faldurile mari ale drapajului. Această gradaţie de tip „frescă" a tonurilor deschise apare uneori în pictura de icoane atunci când nu există modele iconografice demne de urmat, după cum este cazul, de pildă, în pictura de icoane din Novgorod şi din nordul Rusiei. Stilul pal îşi are propriul strat de ocru pal, în timp ce coloratura bogată foloseşte ocru roşu.

Iconografia greco-italiană din a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi din secolul al XV-lea a dat prin mâinile lui Paolo şi Lorenzo Veneziano şi ale lui Catarino o coloratură caldă a icoanelor, care a dat naştere mai târziu coloraturii lui Giorgione. Nu au fost doar împrejurimile naturale ale Veneţiei, coloratura adâncă şi bogată a serilor din lagunele veneţiene cele care au furnizat fundamentul istoric al coloristicii Veneţiei, ci şi frumuseţea decorativă a icoanelor greco-orientale adoptată de iconografia greco-italiană. Cele mai timpurii canale prin care perioada apusă a picturii greco-orientale şi-a exercitat influenţa au fost icoanele de la Korsuni; apoi, avem o serie de icoane cu trupuri pictate în ocru întunecat, urmate de un mare aflux de icoane greco-italiene, în special veneţiene, care au produs reacţii aprinse în şcolile ruseşti.



45. Arhanghelul Gavriil, 1387-1395. Tempera cu ou, grund pe pânză montată pe lemn, 146 x 106 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


Ѧ. ГѦ.
БѢ.

46. Arhanghelul Gavriil (panou de la Deisis), începutul secolului al XV-lea. Muzeul National din Lviv, Ucraina.

Fenomenul neobişnuit al reflexelor în două culori din iconografia greco-italiană şi din cea de la Novgorod a fost observat demult, dar nu ca „reflexe” sau reflexii de lumină complementară răsfrântă pe faldurile drapajului, ci ca „o formă specială de accentuare” (probel[52]), produsă nu cu alb, ci prin alte culori. Astfel, urmând indicaţiile Podlinnik-ului rusesc, se remarcă faptul că într-o lucrare de la Novgorod din secolul XVI, pe un veşmânt colorat în maro (bakan), faldurile sunt brăzdate de un verde întunecat. Dar când sunt pictate veşminte albastre-deschis şi atenuate (probelenî) cu maro, iar albastrul închis este atenuat cu roşu purpuriu (bagor), aceasta este o greşeală. Greşeala constă în faptul că probel este esenţial un atenuator, în timp ce tentele de roşu-închis se folosesc pentru umbre şi nu pentru zone deschise. Ştim câte ceva despre această practică de utilizare a culorilor maronii pentru drapaj la un loc cu reflexe albastre încă de pe vremea mozaicurilor creştine din Cipru, a Bisericii Sf. Praxed din Roma, şi o găsim şi pe veşmântul Fecioarei din Capela lui Venantius din Baptiseriul Lateran[53]. Chiar şi în fresca italiană de sfârşit de secol XIII şi de secol XIV se folosesc reflexe verzui pe draperii roşii, apărând chiar şi mai devreme în Biserica Sant’Angelo in Formis din Campania napolitană şi provenind din orientul grecesc[54]. Este important de reţinut că în miniaturile şi frescele bizantine autentice nu se găsesc reflexe în culori complementare; aici domneşte sistemul obişnuit al accentuărilor (probel).

În sfârşit, pictorii de icoane au dreptate din punct de vedere istoric să bazeze distincţiile pe care le trasează între diversele stiluri şi maniere (poşib, o clasă mai mică decât pismo) ale iconografiei ruseşti pe culori, întrucât coloristica este cu adevărat criteriul de independenţă şi creativitate. De fapt, este crucial că înţelegem că nu se cunosc în genere, iar eu, de pildă, nu cunosc decât o singură icoană rusească despre care se poate spune că este o copie absolută după un original grecesc. Este vorba despre icoana Naşterii Domnului Nostru din biserica de la Pskov; este exact precum o icoană grecească aflată la Muzeul Rus de Stat; singura diferenţă este la inscripţii. Firește, asemenea cópii, în măsura în care au existat, erau exemple singulare, toate celelalte icoane erau executate în diverse ateliere de pictură prin metoda copierii prin perforare. În plus, putem vedea

astăzi că pictorii de icoane învaţă tehnica desenului şi coloristica unei anumite maniere, fiind constrânşi să picteze în acea manieră şi nu în alta; numai maeştrii care se instruiau să poată lucra cu alte tehnici (numite podstarnşciki deoarece pictau în pod starinu „într-o manieră veche”) puteau copia icoane vechi. Pentru o copie fidelă a unei icoane vechi, trebuia să mergi la un podstarinşcik sau era chiar mai indicat să te fereşti de orice fel de pictor de icoane şi să mergi la un artist obişnuit. Între secolul al XIV-lea şi al XVII-lea nu putem găsi la fel de uşor adoptări ale coloristicii greceşti sau mai degrabă bizantine, cum găsim în secolul al XII-lea şi al XIII-lea; şi nici nu se adoptă coloristica icoanelor italo-cretane, astfel încât icoanele ruseşti se disting cu uşurinţă. Maestrul şi discipolul îşi prepară singuri culorile. Întâi se amestecă gălbenuşul crud de ou cu o soluţie subţiată de kvas (bere de secară) sau apă, apoi se pune puţin din acest amestec, care este iniţial mai degrabă galben la culoare, în zece sau cincisperezece borcănaşe, iar în acestea se dizolvă culorile, în funcţie de nevoi. Maeştrii din Mstiora sau Paleh, satele în care se pictau icoane din Vladimir, pot distinge în care dintre atelierele lor a fost produsă o icoană. Când i se cere să pună în faţa unui client mostre din culorile sale, pictorul oferă douăzeci şi patru sau mai multe: ocru, sankir, sankir deschis, sankir cu alb de plumb, negru, bagor, bagor cu alb, culoarea cerului, prazelen’, alb de plumb cu crom, alb de plumb, ref, golubeţ, verde, dici, azuriu.

Definirea acestor culori care în Vest au intrat în istorie ar fi anevoioasă şi neproductivă; ar fi mai uşor să se ofere o paletă colorată care să le reproducă pe toate. Totuşi, se poate spune câte ceva despre ele. Denumirile culorilor şi gradaţia lor în general sunt potrivite cu Podlinniki, acestea la rândul lor mergând până la cele originale stabilite la începutul secolului al XVI-lea. În Podlinniki am enumerat bagor şi bakan, două nuanţe de roşu închis, cea din urmă spre maro, cealaltă mai purpurie; acestea se numesc culori veneţiene. Mantia Fecioarei are această culoare în icoanele italo-cretane: golubeţ veneţian este atât albastru închis, cât şi deschis (presupus a fi sulfat de cupru, verditer); galben veneţian, un galben cromat strălucitor; chinovar veneţian, vermillon deschis; lavra, indigo; azur, ultramarin sau înlocuitorii acestuia, indigo brut (kub) sau mai târziu albastru de Prusia; culoarea mumiei, roşu închis; umbria; refti, verde închis cu o nuanţă negricioasă; sankir, ocru şi negru (vezi mai sus); negru de fum; roşu de plumb; cervlen’, stacojiu; iarâi veneţian, coclit (acetat de cupru), verde deschis; prazelen’, verde cu o tentă albăstruie. Vedem clar dependenţa iconografiei ruseşti de culorile veneţiene, care au fost exportate peste tot în est.

De notat predominanţa roşului în tonuri variate, fiind de asemenea important şi

care dintre diferitele nuanțe de roșu este folosită și cum este aplicată. Roșul aprins este trăsătura caracteristică pentru Novgorod, Pskov și școlile nordice în genere; aceasta este și culoarea rochiei populare rusești (a cămășii țăranului, în kumaci, ceea ce numim tehnica turcească a țesutului în diagonală). Din nord a preluat școala din Moscova dealurile trandafirii și clădirile, precum și obiceiul de a lumina o icoană cu ajutorul veșmintelor de culoare roșie[55]. Când ne amintim că termenii miniator, miniatura vin de la minium (o culoare roșiatică), probabil că ne închipuim că în această pasiune populară pentru roșu putem vedea acțiunea unei culturi populare împotriva uneia mai sofisticate. Este bine știut că prețiosul chinovar era adus din Persia și că a fost mult timp privilegiul regalității, utilizarea la scară largă răspândindu-se numai odată cu sfârșitul Evului Mediu. Înainte, apărea în feluri diverse de roșu maroniu, cervlen', bagor și bakan, stacojiu sau roșu purpuriu-închis. După nuanțele de roșu se poate aprecia vechimea unei icoane; semnificativă în iconografia timpurie este apariția maroului închis sau a purpuriului lilaînchis. Nu mai găsim negru pur în vechile icoane rusești de după secolul al XIV-lea de la Novgorod; atât în icoane, cât și în pictura murală vedem doar lavra (indigo) și albastru cu o tentă verzuie. În icoanele grecești, albastrul închis se folosește înainte de sfârșitul secolului al XIV-lea, pe când în Rusia apare abia în secolul al XVI-lea. Atât albastrul deschis, cât și cel închis se numesc azur (lazur'): vison este numele unui lila închis cu tentă albăstruie: golubeț este o culoare albastru-pal precum cobaltul, care apare numai în cursul secolului al XVI-lea, iar folosit ca fundal este semnul unei influențe occidentale.

O culoare foarte interesantă este prazelen'[56], care include nu doar verdele, ci și diverse tonuri de albastru închis și indigo. Este marca principală a picturii de la Novgorod din secolul XV, fiind folosit în locul albastrului deschis în drapajele grecești. Este interesant că însuși termenul reprezintă o alterare a termenului grecesc folosit de bizantini pentru verdele ierbii și pentru sucul obținut din praz, care era o culoare verde cu o nuanță delicată de maro. Această culoare verde nu are corpuri străine; este în stare lichidă, transparentă și se combină foarte bine cu maroul (corespondentul lui terra verde). Această culoare are ponderea cea mai mare în accentuarea drapajelor și în reflexele complementare tentelor de maro cărămiziu și castaniu.



47. Leonardo da Vinci, Sfântul Ieremia, 1482. Tempera şi ulei pe lemn, 103 x 75 cm. Pinacoteca Vaticana, Vatican.



48. Sfântul Ioan Botezătorul, jumătatea secolului al XIV-lea. Tempera cu ou, grund pe lemn, 87,5 x 66 cm. Muzeul de Stat, Sankt Petersburg.

Foarte caracteristică este rețeta pentru prepararea prazelen'-ului din Podlinniki: „boabe de mazăre sărată de cinci zile și mai mult, sfărâmate și amestecate cu sulfat de cupru". Existau șase feluri de prazelen' folosite în școlile din Novgorod, unele cu nuanțe gălbui, altele cu nuanțe albăstrui. De asemenea, se vindeau turte având această culoare, fiind la fel ca terra verde di Verona. Diafanul prazelen' al unui verde maroniu-pal, în armonie cu roșul castaniu, era principala rețetă a frumuseții icoanelor de la Novgorod din secolul al XVI-lea. Apariția acestui ton, contemporan cu culoarea introdusă în uz de Paolo Veronese, dar separat de acesta, sporește efectul decorativ al picturii de icoane.

Pe lângă rafinamentele școlii rusești deja discutate (accente, reflexe și altele), trebuie să menționăm inokop[57] – sau, cum pronunță pictorii de icoane, ikonop' – însemnând inițial damaschinare, inserare sau gravare, adică bronzul cu aur, și apoi desemnând imitația pictată a acestui efect. Tehnica originară a gravurii în bronz și placarea acestuia cu aur sau argint era practicată la Constantinopol în special pentru uși și avem astfel de exemple la Sf. Sofia, la Athos, în Italia (Amalfi[58]) și în Rusia (Novgorod, Suzdal, Moscova, Muzeul Rus de Stat). Imitația datează încă de pe vremea manuscrisului de la Vatican al Eneidei, unde găsim hașuri în aur ale faldurilor drapajului, pentru a evidenția accentele; la fel se întâmplă în lucrările bizantine, fiind în special îndrăgită la Siena de către Duccio[59] și de către adepții acestuia, precum și la Veneția secolelor XIV și XV.Dar în iconografia italiană, aceasta se executa cu o perie fină și cu aur amestecat cu clei, în timp ce în Rusia încă se realiza prin vechiul proces numit inokop' sau assistko (de la termenul italian assisa, „mărime"); ambii termeni desemnează următorul proces: de-a lungul suprafeței faldurilor din drapaj, a marginilor stâncilor, copacilor, clădirilor și, în genere, a oricăror locuri care necesită accente puternice și care deci pot fi evidențiate cu fire de aur, artistul trasează cu o perie fină înmuiată într-un clei cu uscare lentă, ca și cum ar picta cu soluție de aur. După ce a terminat toate liniile, artistul aplică o foiță de aur pe întreaga icoană sau pe zonele relevante, apoi o presează ușor și o lasă la uscat; mai târziu, se folosește o pană moale de gâscă, pentru a îndepărta aurul din zonele în care nu a fost aplicat clei, iar aurul care rămâne apare ca gravat în linii

lungi şi delicate, luminând anumite părţi ale picturii.

Când aurul trebuie aplicat primul, acesta se colorează peste tot cu grund (podpusk), care constă în vin roşu, apoi se acoperă cu poleială (poliment) din ceară, ou şi roşu de plumb. Acest lucru se realizează după ce pictura este gata şi face ca aurul să fie mai roşu, dominând lucrarea. Aurul argintiu-pal este marca icoanelor ruso-bizantine. O particularitate stranie a picturii de icoane este felul de a lumina personajele şi scenele, care tinde să fie convenţional şi fidel unei scheme prestabilite. Personajele en face sunt luminate din faţă, nu chiar de deasupra, ci venind cumva dintr-o parte; acest fapt aruncă suficientă umbră pentru a evidenţia alcătuirea feţei şi pentru a sublinia trăsăturile care marchează personajul. Lumina venită de sus este considerată ideală pentru picturi, fapt care însă nu este tocmai flatant pentru chipuri, întrucât proiectează umbre pe orbitele ochilor, dedesubtul nasului şi al buzelor şi conferă un aspect abrupt bărbiei; totuşi, toate acestea sporesc forţa întregii expresii şi scot în evidenţă natura acestei expresii. Lumina laterală este similară cu ceea ce avem noi în spaţiile închise; dă impresia de linişte, fără a face chipul sau expresia mai puţin caracteristice. Mai departe, în orice compoziţie, lumina vine dinspre stânga (spectatorului); aceasta este postura adecvată pentru cineva care scrie şi, convenţional, pentru personaje care merg într-o procesiune, care intră sau care se află într-un anume fel de mişcare, dar şi pentru personaje care stau fără a fi în acţiune, astfel de personaje fiind întotdeauna întoarse către mijlocul scenei – adică privesc spre dreapta spectatorului, iar lumina vine din stânga lor. Astfel, tot pentru a fi în ton cu convenţia, dacă în partea dreaptă a icoanei se află un personaj întors dinspre stânga spre centrul compoziţiei sau spre un personaj central, lumina sa va veni din dreapta, ceea ce se supune aceluiaşi principiu valabil pentru un personaj văzut pe trei sferturi.

Cadrul din spatele personajelor este la fel luminat dinspre stânga, adică lumina soarelui cade pe dealuri sau clădiri care se află la dreapta, făcându-le trandafirii, în timp ce dealurile din stânga rămân descrise în lila, verde închis sau în nuanţe fumurii. Putem remarca drept fapt istoric că icoanele mai vechi respectă această regulă mai strict decât cele mai târzii, în speţă decât cele din secolul XVII, când tradiţiile prind a fi uitate, iar culorile încep să fie folosite fără un sens strict. Putem fi destul de siguri că a existat un sens în gândul grecilor care au perfecţionat compoziţiile, sens care s-a pierdut la succesorii lor. De fapt, dacă ar fi să considerăm că desfăşurarea compoziţiei merge de la stânga la dreapta şi că lumina cade pe munţi din dreapta, prima idee pare să fi fost a unei picturi cu un deşert muntos scăldat în razele soarelui aflat la apus; poate că profetul sau

pustnicul este închipuit ca venind în acest deşert stâncos chiar la apus, când conştiinţa omului cercetează în mod natural ziua care a trecut[60]. Mai mult, fundalul ca atare al icoanelor este numit de pictorii ruşi de icoane „lumină” (svet). Această lumină este, de fapt, culoarea convenţională a pământului cu intenţia sa decorativă, însă acesta variază potrivit cu sensul asociat culorii. Astfel, lumina fundamentală este neîndoielnic aurită, iar sensul său originar a fost strălucirea răspândită de chipul lui Hristos, al Fecioarei şi al altora. Însă mai apoi aurul pal, apropiat de culoarea electrumului, s-a considerat că alcătuieşte cel mai decorativ fundal de pe care personajele se puteau evidenţia. Cu cât a devenit mai delicată maniera de pictură, cu atât mai deschis şi mai pal a devenit şi acest fundal, astfel încât s-a apropiat de o strălucire argintie sau chiar a fost făcut din argint, pentru ca, în cele din urmă, să capete o culoare galbenînchis, asemănătoare pielii, sau, cum au numit-o vechii pictori de icoane, „ca de ceară”. Acest fundal este caracteristic icoanelor ruso-bizantine din secolele XII şi XIII şi din nou pentru prima jumătate a secolului al XVI-lea, după cum se poate vedea în galeriile cu icoane ale Muzeului Rus de Stat. În locul aurului, icoanele în care apare pământul folosesc ocru sau galben deschis pentru a-l descrie. Deosebit de izbitor este pământul roşu folosit în ciclul Rugăciunilor şi al Sărbătorilor, specifice secolului al XIV-lea şi prezent deopotrivă în icoanele ruseşti, greceşti şi balcanice: aici intenţia este pur decorativă şi ia locul vechii culori purpurii. Mult mai târziu vor apărea cerul albastru sau pământul turcoaz-deschis, ambele sub influenţa italiană de la sfârşitul secolului al XVI-lea.


ΙΣ
ΧΣ
Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ
Ο ΑΜΝΟΣ

49. Photios Kontoglou, Sfântul Ioan Botezătorul, 1963. Colecţie privată.


ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ
ΙΣ
ΧΣ

50. Anastasis, secolul al XIV-lea. Frescă bizantină, Kariye Djami (Biserica Atoatecunoscătorului în Lume), Istanbul.



51. Maica Domnului Orans sau „Velikaia Panaghia”, Şcoala de la Kiev, începutul secolului al XII-lea. Tempera cu ou pe lemn, 194 x 120 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

IV. Secolele al XII-lea – al XIV-lea: Suzdal și Novgorod, Școala greco-italiană

Partea Rusiei centrată pe Kiev nu ne-a lăsat icoane din cea mai veche perioadă a sa, cea rusobizantină, așa cum o putem numi pe bună dreptate, datorită faptului că respectă întru totul stilul bizantin. Tot ce avem sunt o serie de depozite, ascunse în solul Kievului şi al împrejurimilor; acestea includ tot felul de ornamente prețioase de pe icoane antice, printre ele numărându-se porțelanuri cloisonnate, lucrate printr-o tehnică ce încă ne poate uimi, chiar dacă a fost vulgarizată în atelierele locale[61].

Există o singură icoană aparținând secolului al XII-lea, o Adormirea Maicii Domnului din Pecerskaia (Peșteră) Lavra din Kiev, însă, fiind adorată în mod special, nu este permisă examinarea sa critică; a fost, cu siguranță, repictată. Celelalte icoane care sunt considerate antice, așa-numitele Maica Domnului a lui Igor din Lavra şi Nicolae Taumaturgul din Sfânta Sofia, aparțin secolului al XIV-lea şi al XV-lea. Numărul mic al sanctităților cu adevărat antice care au supraviețuit în regiunea Kievului este demonstrat de adorația față de Fecioara din Mănăstirea Vidubițki de sub Lavra, care nu este mai mult decât o cruce pliantă din bronz cu figura Fecioarei, montată într-un cadru larg, aurit.

Există legende despre primul iconar rus, Alipi (Alypius) (decedat în 1114 d. Hr. [62]), celebru pentru ajunare, sărăcie şi truda sa umilă alături de colegul său Grigorie din Lavra, însă nu avem nicio icoană pe care să o considerăm o lucrare originală a sa ori, măcar, o copie. Icoana Maica Domnului din Vladimir din Catedrala Rostov (Rostov din apropiere de Iaroslavl) ilustrează o compoziție cu Fecioara şi Pruncul, care nu apăruse înainte de secolul al XIV-lea.

Deşi Kievul nu ne oferă exemple de artă ruso-bizantină, cu excepția unor mozaicuri şi fresce (majoritatea acestora din urmă restaurate), Novgorod şi Suzdal au icoane de arătat şi putem fi siguri că cercetarea galeriilor de icoane şi a mănăstirilor ne va oferi material suficient. Școala din Novgorod, care este în prezent mult mai bine reprezentată din punct de vedere numeric, dar care merge până la modele bizantine în privința vechimii, este pe locul doi după cea din

Suzdal. Această şcoală din Suzdal a aprovizionat Moscova şi, începând din secolul al XVI-lea, chiar şi Novgorodul şi Pskovul. Adoptase modelele, tehnica şi măiestria bizantină în toată puritatea şi precizia lor încă de la mijlocul secolului al XII-lea; a rămas până în zilele noastre lider al tuturor ramurilor şi şcolilor: nu-i de mirare că i-a dat lumii pe Andrei Rubliov, Dionisi, Feodosi şi Prokopi Cirin.

Prin comparaţie, Novgorodul, în nordul îndepărtat, s-a dat la o parte şi, începând cu perioada invaziei tătarilor, s-a desprins de partea sudică. A scăzut curând până la nivelul unei simple şcoli de provincie în toate sensurile cuvântului, pierzându-şi direcţia înainte să reuşească să se dezvolte şi, pe parcursul secolului al XIV-lea, a continuat să reproducă modele slabe şi stângace. Dacă avusese succes în trecut pe partea de fresce, acest lucru se datora invitaţiei acordate meşterilor greci, a căror sosire la sfârşitul secolului al XIV-lea a adus cu sine măiestria artistică de înalt nivel din secolul al XV-lea şi al XVI-lea. Trebuie însă consemnat faptul că invazia tătarilor a condamnat Şcoala de la Suzdal la două secole de stagnare, iar reînvierea i s-a datorat progresului Moscovei. În orice caz, ne va fi uşor să arătăm că doar Şcoala de la Suzdal a păstrat un sentiment deosebit faţă de pictura de icoane şi o măiestrie a culorilor.

Şcoala de la Suzdal s-a bazat în final pe picturile murale ale bisericilor construite în număr mare în secolul al XII-lea şi al XIII-lea şi pe înălţarea iconostaselor acestora. Acest lucru s-a datorat în mare parte cnejilor din regiunea Suzdal, care erau mai bogaţi şi mai bine educaţi decât staroştii din Novgorod şi, aşa cum consemnează Cronica, „au adus laolaltă meşteri din toate ţinuturile”. Putem număra o duzină de biserici măreţe construite şi decorate în această regiune între anii 1150 şi 1233: cu toate acestea, odată cu invazia din 1237, această activitate efervescentă a fost stopată şi s-a stins. Biserici şi mănăstiri, palate şi oraşe au fost prădate şi arse, iar meşteşugarii au fugit în nordul îndepărtat sau în vest; Volânia şi Galiţia. Aceste provincii au avut o legătură culturală strânsă cu Kievul, Rusia centrală şi Volga mijlocie, până la Marea Bulgarie. Cronica lui Ipatie menţionează cum în anul 1259 Daniil, cneaz de Halici, a chemat să lucreze la bisericile din Volânia „meşteri germani şi tătari” şi a adus icoane din Kiev şi Ovruci. Cneazul Vladimir (decedat în 1287) a adus icoanele pentru bisericile sale nou-construite de la Kameaneţ-Podilskâi, Volodâmâr-Volânskâi, Przemyśl, Luţk şi Brest cu aureole şi ţatî din aur şi emailuri preţioase, „încântătoare privirii”.[63] Printre acestea erau icoane cu Sfinţii Boris şi Gleb, de tipul celor pe care încă le putem vedea pe coperta Evangheliilor lui Mstislav din Catedrala Arhanghelului din Moscova[64] şi în alte cloazoane ruseşti. Putem

vedea cu ochii noştri cea mai remarcabilă dintre icoanele antice din Suzdal, cea reprezentând-o pe Maica Domnului Iubitoare întru Dumnezeu, care este păstrată în mănăstirea de lângă Vladimir; vom putea spune cât de mult păstrează din pictura originală din secolul al XII-lea. Compoziţia urmează obiceiul oriental de pioşenie; donatorul, în loc să-şi pună propriul portret într-o biserică (aşa cum se proceda în partea vestică şi în Sfânta Sofia din Kiev), a preferat să ridice, în spaţiul central al bisericii sau printre icoanele fixe ale iconostasului, figura Fecioarei întoarse spre stânga, mijlocitoare între oameni şi Hristos. Icoana a fost restaurată de curând[65], însă chiar şi înainte puteam distinge pictura austeră a feţei tipic bizantină, în ocru închis, abordarea tipică a ochilor, a nasului şi buzelor. Dimensiunile sale nu-i susţin apartenenţa la Bizanţ; cel mai probabil a fost pictată pe loc. Capul Fecioarei aminteşte de Hogedetria din Santa Maria Maggiore din Roma: mantia sa e de culoarea ciocolatei, avându-şi originea în estul Greciei; însă aspectul cel mai important pentru noi este desenul remarcabil de sever, deşi destul de sec, care aminteşte de lucrările greceşti[66].

Trebuie să situăm pe acelaşi nivel cu această icoană venerată icoana Sfinţilor Boris şi Gleb (Muzeul Rus de Stat), care a fost restaurată cu măiestrie şi poate fi examinată[67]. Putem vedea în această icoană unul dintre cele mai bune specimene reprezentative pentru activitatea locală de la Suzdal, aceasta fiind o copie a icoanei pe care Antonie, episcop de Novgorod, care a călătorit la Constantinopol în jurul anului 1200[68], a văzut-o pe zidurile Sfintei Sofia. În apropiere de altarul principal, pe partea dreaptă, lângă locul unde erau încoronaţi împăraţii în momentul accederii la tron şi unde, conform tradiţiei, Fecioara însăşi se rugase Fiului ei în numele rasei umane, a fost aşezată o icoană „măreaţă” a Sfinţilor Boris şi Gleb, „şi acolo sunt pictori”. Aşadar, aflăm că o icoană mare a cnejilor ruşi sanctificaţi a fost înălţată spre a fi venerată în apropiere de atelierul pictorilor, care fusese ridicat pentru a picta şi a vinde pe loc ceea ce cereau pelerinii şi alţi clienţi, situaţie pe care încă o putem întâlni în galeriile de pictură italieneşti. Însă originalul acestei icoane a fost în mod evident rusesc şi ştim despre aşezarea unor icoane reprezentându-i pe cei doi sfinţi în biserică, în locul unde se aflau relicvele lor, şi despre înălţarea mai multor biserici dedicate acestora, încă din secolul al XII-lea. Icoana aceasta păstrează încă amprenta puternică a manierei aspre aparţinând stilului bizantin. De aceea, putem considera fie că pictorul ei a fost instruit în această şcoală, fie că icoana a fost refăcută la Constantinopol şi cea care este prezentată în Muzeul Rus de Stat derivă din modelul refăcut.



52. Sfântul Boris şi Sfântul Gleb, secolul al XII-lea. Muzeul de Istorie şi Arhitectură, Novgorod, Rusia.



53. Sfântul Boris şi Sfântul Gleb, scene din vieţile lor, cca 1350. Tempera pe panou, 134 x 89 cm. De la Biserica Sfinţilor Boris şi Gleb din Kolomna. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


Ο ΑΡΧ ΓΑΒΡΙΗΛ

54. Buna-Vestire, prima jumătate a secolului al XIV-lea. Tempera cu ou, grund pe lemn, 55 x 43 cm. Muzeul de Arte Frumoase „A.S. Puşkin” din Moscova.



55. Buna-Vestire de la Ustiug, Şcoala de la Novgorod, sfârsitul secolului al XII-lea — începutul secolului al XIII-lea. De la Mănăstirea Sfântul Gheorghe din Novgorod. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Lucrul cel mai interesant legat de icoană este că, în mod clar, reprezintă un portret real al cnejilor ruşi: individualitatea acestora este cât se poate de evidentă. Feţele lor sunt de tip georgian sau grecesc şi, conform unor cronici, Boris şi Gleb erau fii ai lui Vladimir cu Anna, fiica lui Roman al II-lea, care-şi avea originea în Arsacizii armeni, sau cu o soţie bulgară. Boris are părul lung şi des, iar al lui Gleb cade pe umeri în plete destul de feminine; acest detaliu reapare în alte icoane şi în miniaturile din florilegiul lui Silvestru (Sbornik) din secolul al XIV-lea[69]. Subţirimea taliei le este exagerată intenţionat; aceasta era moda în Europa secolului al XII-lea şi al XIII-lea, adusă, fără îndoială, de orientali în secolul al IX-lea şi al X-lea şi menţinută graţie relaţiilor strânse cu Estul datorate Cruciadelor.

Cnejii poartă cape obişnuite, din mătase verde şi roşie, tivite cu zibelină, brodate cu stele şi împodobite cu şiruri de perle de-a lungul cusăturilor. Acest tip de cape, de provenienţă orientală, erau utilizate în secolul al XII-lea şi al XIII-lea nu doar în Rusia, ci şi în ţările slave din Europa Centrală; le găsim, de exemplu, pe frescele Sfântului Boleslav din Boemia. Cei doi cneji poartă caftane orientale strâmte; al lui Gleb este mov-închis (bakan), împodobit cu siluete aurii de grifoni şi vulturi, care alternează cu crini şi palmete. Deasupra caftanelor poartă mantii denumite korzno, termenul general pentru veşmintele purtate în partea de sus a corpului de către popoarele nordice, tivite cu blană albă, fină, de hermină sau veveriţă. Cizmele lor înalte sunt confecţionate din piele roşie „de Rusia”, împodobită cu irişi aurii şi şiraguri de perle, atribuite rangului de „despot” de la curtea bizantină. Plăselele şi tocurile săbiilor respectă tiparul ritualic: poartă în mâini crucea martiriului. Vulturii şi grifonii de pe caftanul lui Gleb au o importanţă deosebită. Se poate face o paralelă între aceştia şi cei de pe hainele împăratului din frescele Sfântului Chiril din Kiev[70] şi ale marelui-cneaz Iaroslav de la Mântuirea (Spas) de pe Nerediţa din Novgorod (1198)[71]. Postura, atât a grifonului alergând cu fălcile deschise, cât şi a vulturului sau altă pasăre mare care-şi curăţă penele cu ciocul, este preluată din modele expuse pe clădirile din Suzdal, deşi îşi are originea în antichităţile din Sciţia şi Siberia.

Aceasta este sursa pliului caracteristic al buzei superioare a animalului[72]. Putem, de asemenea, evidenția faptul că siluetele de grifoni și păsări, executate în inokop' chiar peste pliuri, ca și cum ar fi țesute sau brodate pe material, au un caracter prin excelență oriental, întrucât, în timp ce bizantinii își încadrează în general animalele în medalioane, acest model brodat cu animale, păsări și plante, deși convențional, ne oferă senzația pitorească a unui covor împodobit după obiceiul oriental cu o grădină (raiul) sau o scenă de vânătoare[73].

Metoda efectivă de realizare a picturii este la fel de importantă în această analiză, fiind tot atât de diferită de maniera timpurie specifică Novgorodului precum este pictura de tablouri de cea de icoane. Aici observăm, la fețe și mâini, o conturare evidentă a mușchilor și a nuanțelor corpului: părțile luminoase sunt așezate cu delicatețe, roșeața obrajilor se confundă cu sankir-ul, primul strat de culoare a pielii, și-și oferă culoarea fețelor întunecate, arse de soare și a pielii oacheșe. Spre deosebire de aceasta, icoana din Novgorod a Sfântului Toma, pictată de asemenea în manieră bizantină, ne oferă nuanțe ale pielii lipsite de viață, o simplă schematizare a feței, tonuri luminoase aspre pe mușchi și cute. Cât de bine realizate și de rafinate sunt culorile și pigmentarea din icoana Sfinților Boris și Gleb față de cele din icoana din Novgorod. Într-una descoperim un albastru închis deosebit în mantia lui Boris, o nuanță subtilă de castaniu închis stropit cu violet – în caftanul lui Gleb; în cealaltă, observăm o nuanță primitivă de violet albastru-verzui și nimic altceva, în afară de modelul auriu delicat de viță-de-vie menit a acoperi fundalul albastru-închis al mantiei lui Boris.


ΗΜΩΣΗΣ
ΗΛΙΑΣ

56. Schimbarea la Față, secolul XII. Tempera cu ou, grund pe lemn, 23,2 x 23,7 cm. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg.



57. Maica Domnului Hogedetria, sfârşitul secolului al XIII-lea. Tempera cu ou pe lemn, 122 x 86 cm. Muzeul Regional din Rivne, Ucraina.



58. Maica Domnului din Poemen, jumătatea secolului al XIV-lea. Tempera cu ou, grund pe pânză, pe lemn, 67 x 48 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Iconografia rusească nu a rămas mult timp la acest nivel. Observăm acest lucru în icoana Sfântului Dumitru de la Tesalonic, care este aşezată lângă cea prezentată mai sus în Muzeul Rus de Stat. Și această icoană este pictată pe un fundal auriu-pal, sub care se află o fâșie de iarbă. Sfântul poartă o mantie roșie, reprezentând încă din cele mai vechi timpuri simbolul războinicilor de viță nobilă din rândul sfinților, cum este cazul Sfântului Gheorghe, însă detaliul care iese cel mai mult în evidență este echipamentul sfântului, un corset masculin purtat peste o vestă sau gambeson din piele, a cărui margine inferioară este tăiată în fâșii. Deasupra armurii poartă o curea care-i susține teaca arcului și tolba cu săgeți. Conform legendelor grecești, sfântul era protector al Tesalonicului împotriva slavilor, de aceea are sabia scoasă din teacă. Culoarea închisă a pielii și luminile aspre sunt remarcabile – este posibil ca icoana să fie o copie făcută în Novgorod după un original din Suzdal din secolul al XIV-lea. Un exemplu clar de icoană din Suzdal din secolul al XIII-lea este aceea reprezentându-l pe Sfântul Ioan Hrisostomul din colecția Ostrouhov. Această icoană provine din iconostasul catedralei din rândul lui Hristos Pantocratorul, numit și rândul Părinților Bisericii. Se distinge prin îngustimea tăbliei pe care este pictată; silueta este rigidă, iar desenul stricat de o încercare exagerată de a crea un portret fidel al marelui patriarh[74].

Icoanele ruso-bizantine din Novgorod sunt rare atât în biserici, cât și în colecții, și numai unul sau două specimene sunt atribuite secolului al XII-lea și al XIII-lea. Dintre acestea ar trebui să abordăm mai întâi icoana miraculoasă Maica Domnului a Semnului (Znamenie), Paladiul din Novgorod. Tradiția leagă această icoană de protecția acordată de Fecioara însăși orașului când a fost atacat de oamenii din Suzdal, în 1169[75]. Este evident că tradiția a fost inventată de paracliserii ruși și este o adaptare a apărării Bizanțului de perși prin expunerea acoperământului Fecioarei pe zid (625 d. Hr.).

În anul 1355 a fost construită o catedrală (sobor) la care a fost adusă icoana Maica Domnului a Semnului, iar biserica poartă de atunci numele Znamenski.

Icoana cu acest nume o ilustrează pe Maria stând în picioare, cu mâinile înălţate (orans) în timp ce Pruncul este reprezentat în mod convenţional într-un medalion sau scut circular peste pieptul ei.

Nu există niciun dubiu că icoana remarcabilă a Sfinţilor Petru şi Pavel, principala icoană a Catedralei Sfânta Sofia din Novgorod[76], aparţine secolului al XII-lea; însă numai capetele, mâinile şi picioarele sunt pictate, veşmintele sunt în basorelief, fundalul este ilustrat în relief, iar cadrul prezintă figuri micuţe ale apostolilor şi profeţilor în altorelief. Icoana are o importanţă deosebită în istoria bizantină a iconografiei, întrucât îi ilustrează pe cei mai importanţi dintre apostoli purtând o conversaţie. Acest subiect aproape că a dispărut după perioada creştină timpurie şi nu şi-a recâştigat popularitatea decât în secolul al XII-lea, atât în Bizanţ, cât şi în Sicilia, unde viaţa celor doi apostoli a fost prezentată prin mozaicuri (de exemplu, în Capella Palatina din Palermo). Trebuie să presupunem că icoanele de acest fel au apărut în Bizanţ în secolul al XII-lea, însă abia în secolul al XV-lea s-au răspândit pe larg în arta greacă şi cea rusească.

Dacă menţionăm icoana în mărime naturală a Sfântului Gheorghe din Mănăstirea Sfântul Gheorghe (Iurievski) şi icoana mare reprezentând Buna-Vestire din Mănăstirea Sfântul Anton, ambele aparţinând secolului al XII-lea, pentru a le analiza stilul, ajungem la sfârşitul listei de icoane ruso-bizantine din bisericile din Novgorod. Icoanele de acest fel aparţinând secolului al XIII-lea sunt puţine. Cea mai instructivă din punct de vedere istoric este o icoană a Sfântului Gheorghe care a fost restaurată[77]. Vechimea sa este demonstrată de stilul picturii şi al inscripţiilor. Această icoană prezintă o importanţă deosebită din punct de vedere comparativ faţă de icoanele cu Sfântul Gheorghe datând din perioada secolelor al XIV-lea – XVI-lea. În această icoană nu avem un portret al marelui martir, ci o reprezentare a victoriei sale, uciderea balaurului. Povestea acestei isprăvi nemaipomenite a prins contur din secolul al şaptelea, însă primele reprezentări ale sale aparţin secolului al XI-lea. În Bizanţ se cunoştea imaginea Sfântului Gheorghe pe cal şi lupta sa cu balaurul, însă acest subiect a devenit foarte popular în urma Cruciadelor. Icoana noastră este pictată în totalitate de un singur artist, care a avut însă mai multe modele.



59. Arhanghelul Gavriil (Îngerul cu plete blonde), secolul XII. 48 x 239 cm. Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg.



60. Fecioara cu Pruncul, secolul XIV. Muzeul Naţional din Ohrid, Macedonia.



61. Fecioara Maria, Şcoala cretană, sfârşitul secolului al XV-lea. Colecţie privată.

Scenele copiate din miniaturile unui manuscris sunt, asemenea originalelor, pictate pe fond alb; sunt ilustrate în manieră greco-slavonă timpurie şi nu au pierdut din vedere originalul grec, dar sunt create la o scară mult mai mare. Într-una dintre scene descoperim un detaliu care aparţine cu siguranţă Şcolii din Novgorod: Sfântul Gheorghe îşi împărţea avutul săracilor, sub formă de nuiele argintii de vreo zece centimetri lungime, exact cum erau vechile ruble din Novgorod.

Mişcarea de civilizare, care a cuprins întreaga lume europeană în secolul al XIV-lea, s-a manifestat în Rusia sub forma înălţării unui număr mare de mănăstiri în partea nordică a ţării şi, în mod special, în Novgorod. În cadrul istoriei picturii acest secol ne aduce în faţă o varietate unică de maniere; această varietate atinge apogeul când modelele rătăcite de afară se ofereau spre reproducere şi imitaţie. Acesta a fost în mod special cazul Novgorodului, unde nu a dominat nicio manieră anume de desen sau colorare în această perioadă, motiv pentru care pot fi enumerate nu mai puţin de zece stiluri, dacă ne bazăm pe exemplele care ne-au rămas. În acest sens, Novgorod prezintă un contrast puternic faţă de caracterul uniform al Şcolii din Suzdal. Cel mai bizar aspect este că diferitele stiluri respectă caracterul iconografic al subiecţilor; în fiecare caz, stilul era determinat de un model importat. Putem observa acest lucru luând un anumit număr de icoane din Novgorod din Muzeul Rus de Stat şi comparându-le, acolo unde se poate, cu tipurile de icoane venerate în bisericile din Novgorod.

O astfel de icoană este cea a lui Nicolae Taumaturgul în sobor-ul său din Curtea lui Iaroslav, spaţiul deschis din mijlocul Pieţei, unde s-a ţinut adunarea[78]. Icoana, pictată pe o tăblie rotundă, a fost probabil un afiş. Poate fi atribuită secolului al XIII-lea sau începutului secolului al XIV-lea. Cópii ale acestei icoane se găsesc în mai multe biserici şi în Muzeul Rus de Stat; toate prezintă culoarea închisă a pielii şi, spre deosebire de maniera bizantină, au o înclinaţie către pictura obişnuită în ceea ce priveşte coloritul, planurile luminoase fiind umplute cu spaţii largi de roşu-închis. Faţa mai păstrează nişte trăsături greceşti, însă expresia este, prin comparaţie, blândă, nu de o rigiditate ascetică, iar liniile

au ceva rusesc în ele.

Într-un cu totul alt stil popular, destul de primitiv, ni se prezintă o pereche de Uși împărătești foarte timpurii. Aici, stilul grecesc a fost schematizat cât se putea de mult; culorile dominante sunt roşu şi verde, dar şi ele în tonuri pale, diluate, ceea ce face ca scena să fie transferată, într-un fel, din realitate într-o lume imaginară. Cu toate acestea, motivul nu a fost că meşterii au căutat să exprime vreun simbolism semnificativ, aşa cum se spune în interpretările esteticienilor moderni, ci pur şi simplu nu erau capabili de mai mult.

Exemple ale acestor maniere sunt deseori izolate sau au contribuit la valul de iconografie rusească doar în mod întâmplător. Cu toate acestea, cursul general de la Novgorod ne devine clar şi este guvernat de selecţia anumitor tipuri iconografice prin intermediul cărora a fost corelată maniera picturală. Cel mai evident caz de acest fel e cel al Fecioarei. O nouă reprezentare a Fecioarei a devenit, în secolul al XIV-lea, preocuparea întregii lumi creştine, atât în partea sa occidentală, cât şi în cea orientală. În Italia, s-a observat o îndepărtare evidentă de tipul bizantin, demers în care italienii au fost urmaţi de Peninsula Balcanică şi de muntele Athos. Un exemplu timpuriu care ilustrează noua tendinţă este o icoană remarcabilă a Fecioarei din colecţia lui S. P. Reabuşinski din Moscova, atribuită sfârşitului secolului al XIII-lea sau începutului secolului al XIV-lea[79]. Noile trăsături sunt fundalul maro-închis, culoarea deschisă a pielii şi, în special, figura tinerească; în toate celelalte aspecte, în privinţa veşmintelor Mamei şi ale Pruncului şi a compoziţiei, icoana reproduce Maica Domnului Îndrumătoarea sau, aşa cum numesc ruşii acest tip, Maica Domnului din Smolensk, şi poartă amprenta stilului italo-cretan. Cadrul conţine o rugăciune tradusă fidel din rugăciunile greceşti târzii, aceasta fiind o indicaţie clară a modelului grecesc. Abordarea feţelor trădează o mână nefamiliarizată care exagerează atent liniile bizantine din jurul ochilor şi trăsăturile Pruncului.

Cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea este, pentru arta şi civilizaţia din întreaga Europă, o perioadă de progres general datorat noii vieţi energice din obştile orăşeneşti. Locul iniţiativelor solitare ale imperiului este luat de viaţa liberă şi variată a oraşelor şi de cooperarea lor prietenoasă, de comunităţile şi breslele lor. Viaţa artistică în formele ei variate exprimă începuturile vieţii politice în diferite ţări şi le aduce pe toate la un loc, iar venerarea imaginii Fecioarei la sfârşitul secolului al XIV-lea devenise pentru întreaga Europă expresia unei noi mişcări spirituale în Creştinism[80]. Dacă îl căutăm, descoperim acelaşi tip nu doar în părţile familiare ale Italiei, ci şi în iconografia

grecească de pe coasta estică sau în Peninsula Balcanică. Dar dacă stăm să ne gândim cât de puține demersuri s-au făcut pentru unificarea istoriei picturii într-un tot inteligibil în Italia de Nord și Centrală, în Veneția și Florența, Pisa și Siena, este oare de mirare că se dovedește a fi greu să urmărim legăturile iconografiei rusești prin intermediul Greciei cu iconografia italienească?



62. Maica Domnului Eleousa (Maica Domnului Milostiva), încadrată de Biserica Zilelor de Hram, secolele XII-XIII. Argint, lemn, matriţată, cizelată şi poleită, 76,5 x 65,2 cm. Muzeul de Artă din Georgia, Tbilisi, Georgia.



63. Maica Domnului Milostiva cu Pruncul, înconjurată de Sfinţi, secolul XV. Tempera cu ou, grund pe lemn, 33,1 x 26,8 cm. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg.


ΜΡ
ΙC ΧC
ΜΟΛΕΝΤΗΝ

64. Andreas Pavias, Maica Domnului Hogedetria, sfârşitul secolului al XV-lea. Cimitirul Teuton, Vatican.

Astfel că a apărut de la sine, în mod provizoriu, ideea unui grup istoric, o şcoală italo-cretană de pictură de icoane, care a operat între secolul al XIV-lea şi al XVI-lea. Avem motive întemeiate să numim această şcoală greco-italiană în perioada sa timpurie şi cretană în cea târzie, deşi Panselinos, marele maestru al secolului al XVI-lea, nu era din Creta[81]. Aceasta este urmată de o a treia perioadă, care este clasificată mai bine în afara şcolii italo-cretane, ca fiind grecească târzie, întrucât şi-a pierdut aproape în totalitate stilul, maniera grafică şi cea picturală a şcolii cretane şi se apropie de freaj-ul rus (sau stilul semieuropean).

Şcoala italo-cretană a avut propriul său stil, destul de diferit de cel pur bizantin, atât ca desen, cât şi în privinţa coloritului şi, deşi pare ciudat, acest stil este aproape identic în Veneţia şi Sicilia şi s-a definit clar în secolul al XV-lea şi al XVI-lea. Pictura de icoane din Veneţia ne este cunoscută prin lucrările unuia dintre maeştrii săi timpurii, maestrul Paolo Testi[82], care se eliberase de stilul bizantin de desen cu liniile sale rigide şi aspre, însă a rămas fidel coloritului grecesc, în loc să treacă la maniera „gotică” sau, mai degrabă, la cea specifică lui Giotto. Este adevărat că acesta a pictat o Încoronare a Fecioarei, care se află acum la Sigmaringen, o compoziţie nici pe departe grecească, şi a preluat de la pictorii italieni proporţiile alungite, care îşi aveau originea în sculptura gotică, trecând apoi în pictură. Însă acelaşi Paolo a pictat în stil grecesc o măreaţă icoană-tablou, care a acoperit odată partea frontală a altarului Bazilicii Sfântul Marcu din Veneţia. Începând cu anul 1847 a fost fixată în spatele frontonului de aur şi porţelan, Pala d’Oro[83]. Lucrarea lui Paolo este datată printr-o inscripţie „1345”; fiind compusă din şapte icoane de mărime mijlocie şi şapte evenimente din viaţa Sfântului Marcu. Totul este pictat într-o manieră nouă, una grecească „îndulcită”, mai apropiată de pictura obişnuită, însă nu se apropie atât de mult de aceasta faţă de câteva alte clase de icoane, deşi include şi ea subiectul pur occidental al Ecce homo-ului. Veneţia însăşi deţine un fel de muzeu al picturii de icoane în colecţia păstrată în Biserica S. Giorgio dei Greci.

În general, icoanele italo-cretane diferă de cele pur bizantine printr-o anumită

delicateţe, în special în ilustrarea pliurilor veşmintelor, datorită faptului că sunt mai apropiate de pictura obişnuită. Compoziţiile şi tipurile convenţionale rămân aceleaşi ca înainte, însă modelul dur al desenului este îndulcit de gradaţiile delicate ale unei maniere care îndepărtează asprimea luminilor. Acest stil adoră veşmintele în nuanţe de roşu-închis sau maro-închis şi le umbreşte pliurile modelându-le subtil şi evitând orice aduce a tonuri puternice. În afară de acest aspect, această colorare puternică şi bogată se potriveşte mai mult cu stilul oriental decât cu cel pur grecesc.

Alături de acest nou stil de colorare în pictura de icoane apare şi o nouă expresivitate a figurilor persoanelor sacre, datorată în mod evident influenţei picturii italiene de tablouri şi ca răspuns la o mişcare religioasă idealistă, prin care un credincios avea nevoie de o comuniune spirituală cu icoana, pentru ca aceasta să-i asculte rugăciunile. Şcolii italo-cretane i se datorează dezvoltarea tipurilor Maica Domnului Milostiva, care au fost adoptate de arta rusească[84]. Ideea noii compoziţii din icoanele greceşti exprimă pe faţa Mamei profeţia dureroasă a patimilor Fiului său Dumnezeiesc. Văzând suferinţa Mamei Sale, deşi ascunsă, Fiul se apropie mai mult de Ea cu dezmierdări copilăreşti, iar Ea îi răspunde lăsându-se pradă tandreţei care izvorăşte din dragostea de mamă. Din această serie fac parte celebrele icoane ruseşti făcătoare de minuni Maica Domnului din Vladimir, din Poemen, şi a Patimilor, toate trei expuse în catedrale din Moscova.

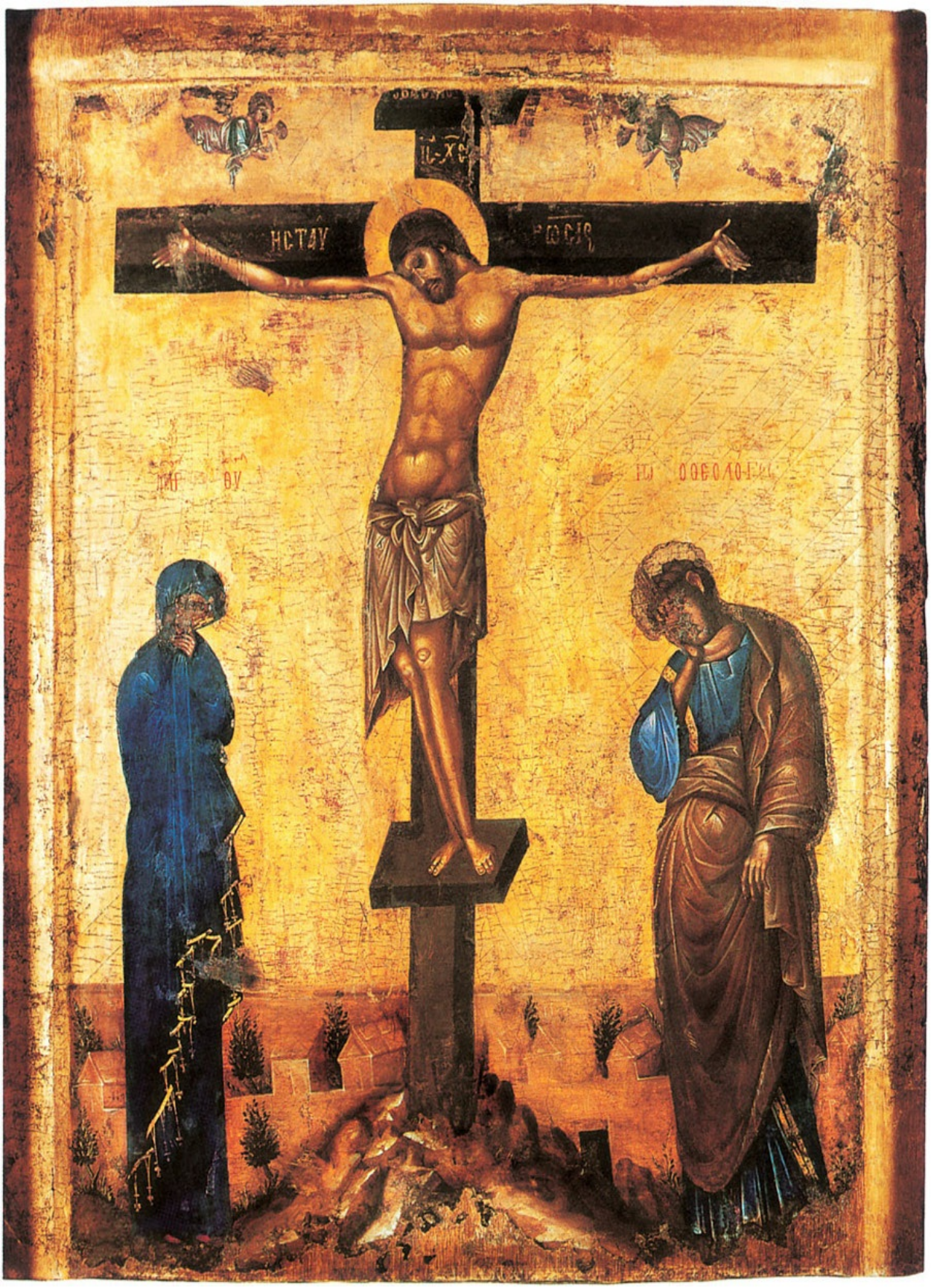
Coloratura icoanelor italo-cretane este un alt motiv pentru a le grupa. Această schemă de culori este destul de diferită de cea a icoanelor pur greceşti, fiind marcată de tonuri profunde şi bogate, liliachiu-închis, ciocolatiu-închis, albastru-închis sau maro-verzui pe un fundal de auriu roşiatic la fel de profund. De exemplu, Maica Domnului din Tihvin ilustrează toate cele de mai sus şi este o copie directă a unei icoane veneţiene. Icoana pur grecească a continuat să existe şi în secolul al XIV-lea, semănând cu un desen colorat în tonuri deschise, însă nu aici îşi are originile şcoala italo-cretană; ea provine din curentul grecooriental, care a existat dintotdeauna alături de cel pur grecesc sau bizantin. Cel mai bun exemplu al stilului veneţian este Sfânta Treime (R.M., nr. 1806), care se apropie destul de mult din punct de vedere coloristic de lucrările lui Giovanni Bellini şi este o dovadă clară a interdependenţei puternice dintre icoanele şi tablourile din Veneţia[85].



65. Sinaxarul Apostolilor, începutul secolului al XIV-lea. Tempera cu ou, grund pe lemn, 38 x 34 cm. Muzeul de Arte Frumoase „A.S. Puşkin” din Moscova.



66. Judecata de Apoi, Şcoala de la Novgorod, sfârşitul secolului al XV-lea. Tempera cu ou pe un panou din lemn de molid, 162 x 115 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


ІС ХС
НСТАУ
ЇѠСІЇ

67. Răstignirea, secolul XIV. Muzeul Bizantin, Atena.


ΟΒΑCΙΛΕΥC
ΙC ΧC
ΗΓΗΑΥ
ΡΩΙCΑC

68. Răstignirea (partea de pe verso a unei icoane cu două feţe). Biserica Sfintei Fecioare-Peribleptos din Ohrid (astăzi Biserica Sfântului Clement), Macedonia.

Un alt element al şcolii italo-cretane este aplecarea sa către ornamentare; de exemplu, fundalurile aurii ale aureolelor şi coroanelor sunt decorate cu lucrări pointillé, iar pliurile veşmintelor, pictate liber, sunt conturate cu auriu sau evidenţiate prin tonuri de auriu. Bizantinii au obţinut asta aplicând foiţă de aur, iar meşterii ruşi au rămas fideli acestei metode, însă italo-cretanii au folosit soluţie de aur, adică un amestec de pudră aurie artificială şi cauciuc subţire, care permitea crearea de linii curbate pe pliuri. Ruşii au adoptat acest proces şi l-au dezvoltat în secolul al XVI-lea. În final, iconarii, sub influenţa veneţienilor secolului al XIV-lea, cum ar fi Lorenzo Veneziano, s-au dedicat exprimării reliefului corpului şi al feţei, chiar şi în icoane mari, prin haşurare atentă cu linii fine de tempera, care ia locul modelării rotunde a muşchilor. Bineînţeles că această evidenţiere a veşmintelor prin poleire sau haşurare cu vopsea aurie a fost aplicată atât de iconarii ruşi, cât şi de cei italieni în icoanele ce reprezentau figurile măreţe centrale ale iconografiei, cum ar fi Fecioara şi Iisus, ale căror mantii în nuanţe de verde-închis, albastru-închis sau roşu-închis erau acoperite cu o reţea aurie. Însă acest aspect nu avea niciun înţeles mistic, niciun simbolism, iar atunci când oamenii văd în el o „teorie în culori” specială, nu e mai mult decât speculaţie metafizică[86]. Un exemplu deosebit de interesant al coloritului estic grecesc sau, aşa cum îl numeau vechii pictori ruşi, al „ocrului închis”, este o icoană reprezentând Fecioara şi Pruncul din Muzeul Rus de Stat[87]. În această icoană observăm o manieră comparabilă cu cea a lui Rembrandt sau Frans Hals. Elementul cel mai remarcabil este felul în care straturile de piele întunecate sunt iluminate cu sankir fumuriu, iar veşmintele cu verde-închis, ocru şi purpuriu. Figura puternic luminată, alb-rozalie a Mamei este o mostră de pictură cu adevărat minunată; silueta Pruncului ne oferă o pată de culoare strălucitoare, prin „cămaşa pestriţă” albastru-deschis, himationul galben cu dungi aurii şi eşarfa roşie.

În cadrul acestui stil, tipurile greceşti estice, prin definiţie ascete, de Evanghelişti şi Părinţi sunt ilustrate cu trupul exagerat de slab, aspect marcant pentru icoanele georgiene şi armene. Întregul stil diferă complet de maniera pur bizantină.

O ultimă particularitate a şcolilor italo-cretane constă în reflexele complementare sau tonurile luminoase şi luminile reflectate în veşminte, ceea ce înseamnă că tonurilor roşietice le răspund reflexe verzi, celor maronii reflexe albastre-deschis, iar veşmintele verzi au umbre maro. Această tendinţă continuă să se manifeste în secolul al XV-lea în icoanele din Novgorod, devenind trăsătura lor caracteristică, într-o asemenea măsură, încât, atunci când atelierele din Novgorod au fost transferate la Moscova, s-a transformat în semnul special al „primei maniere moscovite” a starínşciki[88].

În categoria icoanelor italo-cretane trebuie să le introducem şi pe cele care au fost dintotdeauna numite korsunskaia. Conform legendei, Vladimir a fost creştinat aici şi a luat cu sine preoţii, icoanele şi echipamentele sacre pentru creştinarea Kievului[89]. Însă atunci când icoanele sunt numite korsuniene, acest lucru nu înseamnă, aşa cum cred mulţi oameni, că ele sunt de pe timpul lui

Vladimir şi al perioadei vechi a Kievului; termenul se aplică unei serii de obiecte (de exemplu, crucii Korsun din rocă de cristal din Uspenski Sobor din Moscova, secolul al XIV-lea) datorită comerţului străin, în special genovez, din secolul al XIV-lea şi al XV-lea şi importurilor efectuate atât din est, cât şi din vest prin Caffa, Kerci şi Cherson.

Este uşor să distingem icoanele care poartă timbrul Korsun din Novgorod dacă le comparăm cu icoanele vechi din Novgorod sau cu cele bizantine. În clasa Korsun ne lipseşte sistemul strict de tonuri luminoase; totul seamănă mai mult cu pictura obişnuită şi este îndulcit, desenul este mai simplist şi mai rudimentar, apar pete de culoare fără niciun ton luminos al căror scop este să producă un efect special, iar la nivel global coloritul este diferit, mai apropiat de ceea ce se numeşte „stilul ocru-închis”. Semnificativă este maniera foarte ştearsă în care sunt evidenţiate nările, nu doar în icoane cu siluete micuţe, ci şi în cele de mărime medie; sunt atât de şterse, încât abia se disting; acesta este un tip special de impresionism şi o marcă uşor de recunoscut.

Dezvoltarea timpurie a civilizaţiei în regiunea Novgorodului şi prosperitatea acesteia s-a datorat faptului că a fost un loc de întâlnire a drumurilor comerciale dinspre est şi Bizanţ către nord şi vest, a fost un centru de distribuţie şi de depozitare a bunurilor. Abundenţa icoanelor timpurii păstrate în Novgorod, în împrejurimile sale şi în Pskov, în mod special în mănăstiri, însă şi în biserici, prin comparaţie cu alte regiuni este dovada bogăţiei şi confortului general al întregii populaţii. Însă această abundenţă cere, pentru a fi explicată pe deplin,

catastrofa istorică ce a lovit oraşul şi întreaga regiune, aducând cu sine sărăcie şi pierdere a populaţiei, astfel încât lucrurile vechi a trebuit să fie păstrate întrucât nu exista posibilitatea de a le înlocui cu altele noi. În Novgorod s-au construit biserici din cărămidă în ritm neîntrerupt între anii 1108 şi 1445, fiind împodobite cu picturi murale şi iconostase.

În acelaşi timp, alături de bisericile din cărămidă s-au construit în număr mare biserici din lemn, uneori cu multe domuri sau clopotniţe[90]. Au fost multe biserici arse din temelii, deseori împreună cu toate icoanele care le împodobeau. Este evident că bisericile din lemn nu se pretau picturilor murale, astfel că au fost decorate cu icoane pe care le-au furnizat ateliere locale. Însă atunci când se construia o biserică din cărămidă, erau chemaţi companii de artişti „greci” (această categorie includea orice artist din Peninsula Balcanică, bulgari şi sârbi, dar şi greci) să acopere pereţii. Aceştia executau şi iconostase, a căror pictură semăna mai mult cu frescele, datorită culorilor deschise. Din acest motiv la icoanele din Novgorod vedem două tendinţe care alternează sau apar împreună, adevărata pictură de icoane cu straturi bogate de ocru-închis (ohrenie) şi icoanele pictate în nuanţe destul de deschise, aproape în acuarelă.

Observăm acelaşi lucru în desen: icoanele cele mai timpurii şi, probabil, cele mai reuşite sunt desenate într-un stil larg, într-un fel monumental; în cele din perioadele următoare şi în lucrările de atelier (kustarnaia,) descoperim un desen simplificat, pliurile veşmintelor reduse aproape la linii verticale, iar silueta umană şi îmbrăcămintea sa ajunge o simplă convenţie.

Putem lua ca exemplu icoana Sfântului Toma din Muzeul Rus de Stat. Stilul în care este pictată nu a pierdut încă legătura cu icoanele bizantine originale cu feţele lor ovale rafinate (atice, aşa cum le numim noi în conformitate cu convenţia clasică), nasurile subţiri, buzele mici şi schema mantiilor greceşti himation şi chiton care formează aşa-numita „ţinută apostolică”, ce supravieţuieşte încă şi este familiară estului grecesc prin portul sirienilor, beduinilor şi al altora asemenea. În această icoană rusească, sprâncenele sunt arcuite în conformitate cu tipul rusesc, globurile oculare nu sunt deloc convexe, iar veşmintele urmează modelul frescelor, nu pe cel al icoanelor. De asemenea, nu demonstrează o înţelegere reală a veşmintelor, întrucât formele sunt confundate.


СНЯТИЕ
СКРОСТИ

69. Coborârea de pe cruce, ultimul sfert din secolul al XV-lea. Tempera cu ou pe un panou din lemn de lămâi, 91 x 62 cm. Muzeul de Icoane şi Picturi, Moscova.



70. Sfântul Dumitru din Tesalonic, Şcoala de la Novgorod, secolul XV. Muzeul de Icoane, Recklinghausen, Germania.

Începând cu secolul al XIII-lea şi al XIV-lea icoanele au devenit din ce în ce mai dependente de miniaturile din manuscrise, pe care iconarii au fost nevoiţi să le folosească din cauza lipsei de icoane ca modele. În această perioadă a apărut un model excesiv de simplificat pe care starinşciki îl consideră primitiv şi anterior oricărui stil adevărat (dostilnâi). Realitatea este că există multe astfel de icoane în stil Novgorod şi acestea pot avea date diferite din perioada secolului al XIV-lea şi al XVI-lea, însă, de vreme ce sunt lucrări „de mănăstire" create pentru sate din nordul îndepărtat sau doar simple lucrări ieftine de atelier, chiar nu au niciun fel de stil, deşi pot să trădeze apartenenţa la perioada târzie prin adoptarea schemelor târzii de compoziţie.

Am observat un exemplu de astfel de simplificare în lucrările lui Reabuşinski Maica Domnului Îndrumătoarea sau Smolenskaia[91]. Un alt tip este reprezentat în istoria iconografiei ruseşti de bine cunoscuta icoană făcătoare de minuni ilustrând-o pe Fecioară, slăvită la Koneveţ (numită în rândul iconarilor Maica Domnului cu porumbelul, Golubiţkaia), o mănăstire de pe insula lacului Ladoga. Această icoană este încă păstrată la loc de cinste şi cópii ale sale sunt multiplicate. În timpurile vechi, era foarte des folosită de pictorii din Novgorod, iar cel mai bun exemplu în acest sens, deşi nu este timpuriu (la începutul secolului al XVI-lea), este Colecţia Ostrouhov. Aceasta ne-o prezintă pe Fecioară cu Pruncul pe braţul stâng jucându-se cu o pasăre albă (mult prea mică pentru a fi porumbel) cu mâna Lui stângă; în mâna dreaptă ţine o sfoară ca să împiedice pasărea să scape. Acest motiv, al Pruncului care se joacă cu o pasăre, este atât de bine cunoscut în pictura italiană a secolului al XIV-lea, încât îl folosesc drept exemplu esenţial al transmiterii tipurilor iconice şi a influenţei artistice din Italia în Grecia (mai întâi prin intermediul Şcolii italo-cretane) şi apoi în Rusia[92]. Această temă a apărut mai întâi în arta din Franţa de Nord (există o astfel de statuie la Colegiul Winchester) şi de acolo s-a răspândit în Italia. Îl prezintă pe Prunc jucându-se, aşa cum era obiceiul în acele vremuri, cu un sticlete în zbor, prins cu o sfoară. Un alt element este superstiţia medievală conform căreia sticletele are o anumită sensibilitate la boli. Se spunea că dacă aduceai un sticlete la căpătâiul unui copil bolnav, el simţea dacă acesta se va face

bine şi atunci se uita spre el, altfel privea în altă direcţie; se credea chiar că sticletele avea o putere miraculoasă de a absorbi umorile rele dintr-un copil bolnav[93]. Nu doar subiectul ne dă posibilitatea de a observa legătura; felul în care este desenată silueta Pruncului ne duce cu gândul la icoanele italiene originale din a doua jumătate a secolului al XIV-lea (de exemplu, Spinello Aretino în Academia din Florenţa, 1391) şi prin intermediul Italiei la prototipurile din sculptura franceză: vedem Pruncul trăgând de sfoară cu mâna Lui dreaptă ca şi cum ar vrea să tragă înapoi pasărea care încearcă să zboare către stânga Sa. Datele confirmă acest lucru, întrucât icoana Koneveţ a fost adusă acolo în 1393. Însă mai există multe alte detalii în afara a ceea ce găsim în icoanele greceşti obişnuite ilustrând-o pe Fecioară şi care se datorează unei alte şcoli; pentru acestea trebuie oferite explicaţii suplimentare.

Icoanele pur ruseşti care utilizează această temă ilustrează un sticlete alb sau altă pasăre albă şi de aici decurge interpretarea că ar fi un porumbel alb, iar aureola din jurul său îl marchează drept Sfântul Duh în formă de porumbel; astfel încât icoana este denumită Golubiţkaia (de la golub’, porumbel). Este o mică fraudă, însă una pioasă şi care are o explicaţie pe măsură: totuşi, există ceva ciudat în faptul că emblema Sfântului Duh este purtată pe o sfoară, chiar dacă se află în mâinile Pruncului Dumnezeiesc[94].


Знамение Пресв. Бцы.

71. Confruntarea dintre novgorodeni şi suzdalieni sau Fecioara cu semnul, Şcoala de la Novgorod, a doua jumătate a secolului al XV-lea. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

V. Secolul al XIV-lea și al XV-lea: Școala de la Suzdal și Andrei Rubliov

Cea mai bună cale de a avea o perspectivă ştiinţifică asupra dezvoltării iconografiei în Rusia este să cunoaștem și să dezvăluim legătura dintre diferitele şcoli studiind principalele tipuri iconografice. Înainte să ne întoarcem la Suzdal şi la picturile din această zonă, ce datează de la mijlocul secolului al XIV-lea, trebuie să subliniem poziţia foarte favorabilă în care se afla această şcoală, precum și progresele pe care le-a înregistrat până la acea dată.

Regiunea Suzdal se află în partea centrală a unei câmpii care traversează Europa de la partea de mijloc a fluviului Volga, trecând prin Volânia şi Galiţia şi ajungând până în Republica Cehă şi Slovacia. Locuitorii acestei regiuni sunt slavoni şi în perioada medievală erau uniţi prin legături politice şi culturale. Deşi invazia mongolă a afectat sudul Rusiei timp de secole, izolând astfel Rusia centrală de Bizanţ şi de Peninsula Balcanică, nu a afectat relaţiile cu slavii din vest, care au devenit tot mai strânse şi datorită cărora au fost preluate modele nu numai în Galiţia, ci şi în Bucovina. Petru (mort în 1323, ulterior canonizat), care a mutat sediul mitropoliei de la Vladimir la Moscova, era originar din Galiţia, unde s-a remarcat ca un ‘pictor de icoane excepţional’ şi unde şi-a fondat propria mănăstire. Legenda îi atribuie o icoană (Petrovskaia Bogomater’)[95], ce poate fi şi astăzi admirată în Catedrala Uspenski din Moscova, la a cărei fondare a participat şi Petru. Mitropolitul Fotius (1408-1431) a adus Galiţia sub autoritatea ecleziastică a Moscovei şi astfel a început un proces de redresare generală în Rusia. Între 1340 şi 1440 au fost întemeiate o sută cincizeci de mănăstiri, semn al unei economii înfloritoare.

Din această perioadă de o sută de ani datează venerația deosebită pentru o serie de icoane ale Fecioarei: Maica Domnului din Vilne, 1341; din Halici, 1350; de la Don, 1380; din Poemen (original din Italia), 1381, și așa mai departe. Cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea a fost dominată în Rusia de trei bărbaţi sfinţi de mare talent: Sfinţii Alexei al Moscovei, Serghei din Radonej și Ștefan din Perm. Toți trei erau oameni citiți, cunoșteau în amănunt Sfânta Scriptură și chiar cărțile grecești; au contribuit cât le-a stat în putință la dezvoltarea artei

iconografice, pe care au adus-o în mănăstirile pe care le-au fondat, lăsându-i pe ucenicii lor să se îndeletnicească cu această artă.[96]

Cel mai faimos pictor de icoane rus, Andrei Rubliov, a fost călugăr la mănăstirea Spaso-Andronikov din Moscova. Înainte de aceasta, se pare că făcuse parte ca laic din Lavra Sfânta Treime și fusese elev al iconarului de acolo. Ulterior a pictat pereții catedralelor Buna-Vestire din Moscova, Adormirea Maicii Domnului din Vladimir și Sfânta Treime din mănăstirea Sfânta Treime – Serghei. A murit la Moscova în jurul anilor 1427-1430, la o vârstă foarte înaintată. Unii iconari încă mai cred că Rubliov a fost însuși sfântul din Radonej, subliniind faptul că unele icoane pictate de Rubliov sunt făcătoare de minuni. Toate acestea au o semnificație aparte: faima de icoană miraculoasă este într-adevăr asociată icoanelor venerabile pentru vechimea lor sau pentru meritul lor artistic. Și în cazul lui Rubliov a fost vorba nu numai de talent artistic, ci și de o experiență personală și de expresia unei emoții religioase noi (umilenie) e evidente în icoanele Fecioara și Pruncul. Acest lucru a dus la un număr enorm de cópii și la răspândirea acestora până în zona Novgorod și Pskov, ceea ce a cauzat multe dificultăți în încercarea de a defini adevăratul stil al lui Rubliov.[97]



72. Buna-Vestire, sfârşitul secolului al XIV-lea. Tempera cu ou pe un panou de pin, 43 x 34 cm. Muzeul de Artă şi Istorie din Zagorsk, Rusia.



73. Andrei Rubliov, Buna-Vestire, 1408. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

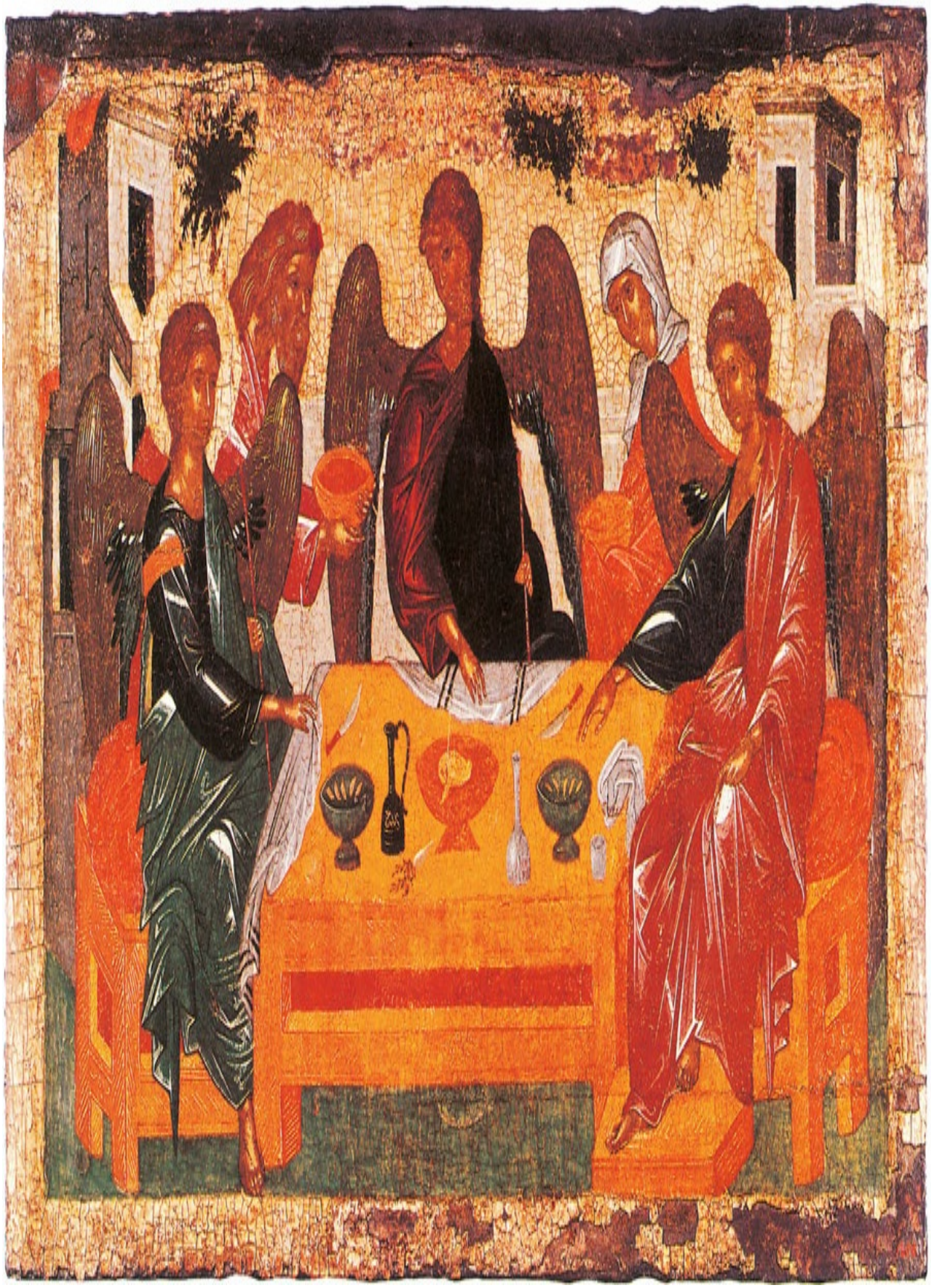
Rubliov a fost un artist şi un creator, în adevăratul sens al cuvântului: nu s-a limitat la designul sobru al bizantinilor, ci i-a adăugat propria lui notă personală şi, mai presus de toate, a creat noi tipuri religioase cu o expresie nouă, arta religioasă căpătând astfel o nouă semnificaţie spirituală. Nu a fost un simplu meşteşugar, ci un adevărat artist, iar stilul său deosebit i-a insuflat mai multă viaţă stilului bizantin, lucru evident în pictura feţei, a mâinilor şi a corpului, a veşmintelor, precum şi în compoziţia generală a lucrărilor, atât în desen, cât şi în colorit. Acest stil special este foarte asemănător cu cel al lui Cimabue, Duccio şi Sienese, dar este mai sobru decât stilul acestora, păstrând totodată forţa caracteristică tipurilor religioase bizantine, acceptate după trecerea câtorva secole în Orientul grecesc. Toate acestea se pot observa pe chipurile Fecioarei, Pruncului, lui Iisus Hristos, ale Îngerilor, ale Apostolilor etc.; le putem vedea în veşmintele elegante ale „ţinutei apostolilor", ce formează pliuri, dar care au, într-un fel, propria lor expresie, având imprimată dorinţa artistului de a-şi exprima reverenţa pentru personajul sfânt pe care îl acoperă. Într-adevăr, am putea întregi această caracterizare a lui Rubliov comparându-l cu Fra Angelico, dacă riscul comparaţiei nu le-ar face o nedreptate din anumite puncte de vedere şi unuia, şi celuilalt. Icoanele lui Rubliov, în cópii foarte fidele, s-au răspândit nu numai în regiunile Suzdal şi Moscova, ci şi în Volânia şi în nordul Vologdei, în Novgorod şi Tver. Vechii meşteri au găsit aici cele mai bune exemple ale sobrului stil bizantin, potrivite pentru uzul religios. Însă numai câteva dintre icoanele lui Rubliov au circulat în acest mod printre celelalte şcoli de pictori de icoane. Şi încă o dată descoperim numele lui atribuit cópiilor unor modele rătăcite, în unele cazuri unor întregi iconostase sau grupului Hristos Pantocratorul[98] şi altele asemenea. Până ce nu vor fi curăţate toate exemplarele ce îi sunt atribuite în prezent lui Rubliov (atribuite, adică, numai prin tradiţie), nu putem stabili dacă suntem sau nu în posesia unor originale făcute de mâna sa, iar dacă da, care sunt acestea.

Aceste icoane au într-adevăr nişte trăsături şi un stil deosebite pe care trebuie să le privim, în esenţă, ca „notă personală a lui Rubliov": comparativ cu stilul de desen din zona Novgorod, simplificat excesiv şi executat într-un mod grosolan şi neglijent, acum avem în faţă desene de un rafinament extraordinar, şi anume cu

veşminte complicate şi chiar ireale. Acestea cu siguranţă nu aparţin stilului de desen bizantin, însă contemporanii lor aşa le-au considerat şi au apreciat acest stil de desen sobru grecesc după simplificarea de la Novgorod. Apoi avem coloritul bizar al nuanţelor întunecate, în special violet intens şi culoarea palidă şi delicată a fildeşului de la nivelul feţei şi al pielii. Nici aceste elemente nu pot fi considerate greceşti şi trebuie puse pe seama originalelor din Veneţia şi Padova; însă contemporanii lor au cunoscut aceste originale numai în interpretarea greco-italiană şi au crezut că erau cu adevărat greceşti.

Aşadar, stilul lui Rubliov i-a insuflat iconografiei ruseşti caracterul său aparte, însă există o anumită corespondenţă cu formele artistice ale şcolii greco-italiene. În icoanele din regiunea Suzdal sau care au fost concepute în această zonă putem identifica foarte uşor această legătură. Primul loc este ocupat de icoana Maica Domnului cea Milostivă de la Muzeul Rus de Stat (frontispiciu), datorită valorii sale artistice; fundalul şi aureolele au fost iniţial acoperite cu o foiţă din metal preţios. Dispariţia acesteia nu i-a scăzut din frumuseţe, datorită expresiei sale subtile. Ochii Fecioarei se îndreaptă înspre faţa Pruncului, dar Ea nu îl vede, căci priveşte undeva în depărtare, înspre viitorul nefericit. Bineînţeles, expresia de durere este înfăţişată în stilul iconic, rigid, dar este plină de forţă şi caracter. O trăsătură inovatoare în cazul veşmintelor o reprezintă eşarfa din jurul Pruncului; aceasta s-a dezvoltat din porţiunea numită clavi a tunicii, care acum nu se mai poate distinge, deoarece întreaga tunică este acoperită cu aur (inokop’). Mantia violetă închis a Fecioarei este împodobită cu stele aurii, având o funcţie pur ornamentală, dar care vor fi interpretate ulterior ca nişte simboluri. Sunt tipice mâinile delicate cu degete lungi şi subţiri ale Fecioarei. Această icoană pentru închinăciune, fără îndoială, donată de o familie nobilă, păstrată pentru o vreme în mănăstirea Maica Domnului Protectoarea (Pokrov) din Suzdal, a fost dăruită cu multă generozitate de mănăstire Muzeului Rus de Stat (nr. 3091), iar acum o putem atribui cu toată certitudinea stilului Suzdal. Aceasta reprezintă un exemplu foarte rar – o înfăţişează pe Maica Fecioară foarte tânără, ce pare să aibă nu mai mult de cincisprezece ani sau, dacă ne gândim cât de repede se maturizează fetele din Siria, treisprezece. Această concepţie ar putea fi explicată numai prin prisma faptului că era o abordare tipică statuetelor franţuzeşti şi Madonelor italiene sau flamande din acea vreme. În cazul acestei icoane, cel mai mult ne surprind faţa şi capul Pruncului, care are obraji rotunzi de copil şi un cap aparent încă neformat, cu un smoc de păr în vârf, bazându-se pe modelul convenţional al corpului Pruncului. Dar în această icoană descoperim o mişcare reţinută a siluetelor, care îl farmecă pe spectator; Pruncul are mâna dreaptă îndoită într-un gest de binecuvântare şi o mişcă timid şi nesigur pentru a face

acest semn, privind în acelaşi timp la Mama Sa care, delicată şi fragilă, îi atinge mâna cu a Ei şi priveşte într-o parte spre spectator. Din păcate, veşmintele Pruncului au fost pictate din nou cu secole în urmă; în secolul al XVIII-lea, icoana a fost acoperită cu foiță de argint. Putem aprecia măsura în care aceste icoane aparţin tipului Fecioarei din Suzdal şi chiar influenţa lui Rubliov dintr-o serie de cópii ale icoanei Maica Domnului cea Milostivă. Pentru a afla răspunsul la această întrebare, o importanţă deosebită o are icoana din Vladimir, păstrată în mai multe biserici din Rusia Centrală, în special în catedrala din Suzdal, unde se află o icoană aparţinând acestui tip şi care este foarte venerată. Această icoană şi o copie ulterioară modificată au stat la baza multor icoane din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea din colecţiile Muzeului de Stat al Rusiei şi din Moscova.



74. Andrei Rubliov, Sfânta Treime, 1425. Tempera cu ou, grund, pânză montată pe lemn, 36 x 54,2 cm. Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg.


Преображение
Господне
Петр
Даниил

75. Schimbarea la Faţă, sfârsitul secolului al XIV-lea - începutul secolului al XV-lea. Tempera cu ou pe lemn, 154 x 101 cm. Muzeul Naţional, Lviv, Ucraina.


ІС
ХС

76. Andrei Rubliov (?), Mântuitorul în glorie, cca 411, tempera cu ou pe un panou de molid, 18 x 16 cm. Institutul de Stat pentru Cercetări şi Restaurări, Moscova.

Să luăm exemplul cel mai potrivit, o icoană foarte mică. Atunci când icoana Maica Domnului de la Don a fost restaurată în 1914[99], s-a descoperit că aparţinea secolului al XIV-lea şi că avea o compoziţie similară cu Maica Domnului cea Milostivă, deşi avea la bază o variantă a acesteia. În acest caz, Maica nu este înfăţişată ca suferind la fel de profund; mai degrabă, ea este mişcată de tandreţe şi dragoste amestecate cu un sentiment viu de teamă pentru Prunc. Compoziţia este la bază italiană. Iniţial, Pruncul era acoperit numai cu o cămaşă suficient de scurtă cât să îi arate picioarele, dar, în copiile lor, pictorii greci şi ruşi au păstrat veşmintele tradiţionale ‚apostolice', tunica şi mantia (‚chiton' şi ‚himation'), picioarele dezgolite sugerând o cantitate redusă de material. Tipul Fecioarei este, de asemenea, diferit – faţa îi este mai plină, asemănânduse mai mult cu operele lui Duccio decât cu ale lui Cimabue. Cei trei îngeri care au mâncat la masa ospitalierului Avraam au ajuns în mod tradiţional să reprezinte imaginea lumească a Sfintei Treimi; aceasta este numită Sfânta Treime a Vechiului Testament. Datorită legăturilor strânse dintre Rubliov şi mănăstirea Sfânta Treime-Serghei, este foarte probabil ca acesta să fi pictat o icoană a Sfintei Treimi în această biserică, însă este pus la îndoială faptul că mult venerata icoană a Sfintei Treimi din catedrala omonimă reproduce într-adevăr originalul lui Rubliov. Este interesant de menţionat că acest original a fost preluat în multe cópii în toată regiunea centrală a Rusiei, ajungând chiar până la Novgorod.

Şcolile de la Novgorod, spre exemplu, păstrează o versiune complet realistă a scenei, incluzându-i pe Avraam şi pe Sara, prezentând chiar şi pregătirea viţelului pentru masă. În acelaşi timp, siluetele îngerilor sunt feminine, cu formele lor pline şi rotunde, iar feţele lor par odihnite, aşa cum i se potriveşte unei icoane. Aceleaşi lucruri le putem observa şi în cazul icoanelor greceşti ale Sfintei Treimi, deşi aceste icoane fuseseră destinate pentru Uşile împărăteşti ale altarului. Pe de altă parte, şcoala din Suzdal, care a introdus icoanele pentru închinăciune, îi reprezintă pe cei trei îngeri singuri, fără alte siluete.

Pe lângă aceste tipuri feminine, de-a lungul vieții sale Rubliov a pictat aproape întreg ciclul iconografiei grecești în frescă și este normal să ne întrebăm cum a abordat tipurile masculine, strict ascetice, rigide, chiar mohorâte, care abundau în arta bizantină. În Biserica Mântuitorului nostru din Pădurea de Pini de lângă Moscova se află o icoană faimoasă a Schimbării la Față. După restaurare, a fost recunoscută ca fiind o capodoperă datorită eleganței, culorilor estompate ale pielii și delicateții sale, făcând parte, prin prisma sentimentului pe care îl transmite, din operele lui Rubliov (18). Trebuie să recunoaștem că până ce nu suntem siguri că originalele aparțin lui Rubliov, nu putem ști cu certitudine dacă avem în față un asemenea original. Compoziția Schimbării la Față în frescele de la Vladimir diferă de cea a icoanei: acolo munții formează un întreg, pe când în icoană sunt desenați ca niște stânci ascuțite; de asemenea, veșmintele sunt mult mai simple, nu au la fel de multe pliuri ca în icoană și se apropie mai mult de stilul bizantin. Bineînțeles, frescele nu au fost pictate de Rubliov însuși, ci de elevii acestuia sau de meșterii săi asistenți și acesta poate fi motivul pentru care nu redau schița care probabil a fost creată special pentru icoană. Icoana se distinge în special prin delicatele ei reflexe bicolore: pe violet închis (bakan), reflexele sunt de o culoare turcoaz-deschis, așa cum în lucrările lui Giovanni Bellini apar tonuri mătăsoase; expresia este puțin exagerată, transmițând un sentiment excesiv și o reverență forțată. Ca întreg, pictura icoanei demonstrează o strânsă legătură cu icoanele italiene și chiar cu tablouri din secolul al XV-lea, dar trebuie să recunoaștem, în același timp, că este o lucrare de sine stătătoare și independentă prin maniera de a adapta tipurile grecești.

În general, secolul al XV-lea a fost pentru iconografia rusească, în școlile sale din Novgorod și Suzdal, o perioadă de naționalizare, în care arta și iconografia creștină au fost influențate de stilul rusesc. Până la această perioadă, totul fusese în mare parte dominat de arta grecească sau era vorba pur și simplu de lucrări de atelier atât de grosolane, încât nu aveau nicio trăsătură aparte și erau numai creații formale. Pe viitor, istoria artei rușești va trebui să se dedice revelării acestui proces interesant, prin care un meșteșug mimetic s-a transformat într-o artă națională conștientă și a modului în care, pentru prima dată, poporul a cerut niște opere de natură spirituală și artistică. Însă această problemă nu s-a întâlnit nici măcar în Vest, cu excepția Italiei și a Franței, unde această mișcare și-a putut urma cursul mai ușor, datorită forței ei impresionante. Situația a fost foarte diferită în Rusia, unde condițiile de viață și de civilizație erau mai dificile, atât în Novgorod, cât și în regiunile din nord-est colonizate de ruși, unde nu exista o producție de alimente, și de asemenea în Moscova, care își atrăsese asupra ei partea centrală a Rusiei europene, însă care nu a reușit până în 1480 să iasă

victorioasă în lupta împotriva puternicei hoarde a tătarilor. Fenomenele artistice din Rusia au fost de aceeaşi natură ca şi cele din Occident, însă forţa acestora a fost incomparabil mai redusă atât în ceea ce priveşte cantitatea, cât şi calitatea lucrărilor. Spre exemplu, deşi putem identifica în Rusia o multiplicare similară a icoanelor şi deşi şcolile de pictură a icoanelor se înfiinţează chiar şi în îndepărtatele mănăstiri din nord, totuşi acestea tind spre o stilizare a picturii icoanelor, condamnată de resursele generale ale poporului să păstreze vechiul nivel de amator, ridicându-se arareori la nivelul de perfecţiune sau de execuţie a comenzilor ce aduceau câştiguri semnificative. Un aspect şi mai important este acela că analiza istorică trebuie să dovedească faptul că şi în acest mediu dificil al lucrărilor grosolane de amator şi-au făcut apariţia activităţile de gândire şi spirituale, precum şi creaţiile artistice.


ПЕ
ТЫ ЕСИ ХЪ СНЪ БИЖИ ВІГО

77. Apostolul Petru, 1387-1395. Tempera cu ou, grund, pânză montată pe lemn, 148 x 98 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



78. Miracolul Sfinţilor Florian şi Laur, Şcoala de la Novgorod, sfârşitul secolului al XV-lea. Tempera cu ou pe panou din lemn de lămâi, 47 x 37 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



79. Andrei Rubliov şi ajutorii lui, Deisis. Hristos înconjurat de heruvimi, Maica Domnului şi Sfântul Ioan Botezătorul, Apostolul Petru şi Apostolul Pavel, secolul al XIV-lea. Icoane monumentale de la Catedrala Adormirii Maicii Domnului, Vladimir. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



80. Schimbarea la Faţa, secolul XIV. Mozaic bizantin, Biserica Sfinţilor Apostoli, Tesalonic.

În primul rând, în această perioadă icoanele pentru închinăciune încep să capete o identitate proprie; devin un obiect comun pentru toate segmentele societății, de la boierii sau negustorii bogați, care își puteau permite să-și ridice un paraclis sau un altar pentru icoane, și până la țăranul care își agață icoanele în ‚colțul cel mai curat'[100] al casei sale. Multiplicarea icoanelor provine din multiplicarea tipurilor sau a actelor religioase organizate pentru slăvirea lui Hristos, a Fecioarei, a sfinților și în cadrul diferitelor festivaluri. Pe măsură ce acestea au crescut ca număr, au devenit mai simple și, ca urmare, copiile produse de amatori au început să se răspândească, potrivit instinctului de a repeta un tip care a devenit familiar. La Novgorod, tipul nu iese din tiparul rigid al icoanelor, dar la Suzdal, pe măsură ce sunt copiate, se schimbă expresia și starea pe care o exprimă; în toate locurile, tipul feței și al corpului este naționalizat și este înlocuit de cel al slavilor din Novgorod sau cel a Marii Rusii.

Potrivit ciclului religios, ne vom începe studiul asupra tipurilor iconice cu însuși Mântuitorul. Tipul bizantin al Pantocratorului, celui Atotputernic, reprezentat sub forma unui Dumnezeu-bărbat, Iisus Hristos, este foarte similar în măreția sa cu mozaicurile din secolul al XI-lea și al XII-lea din Grecia, Constantinopol, Sicilia și Veneția, suferind o schimbare în forma sa iconică. Minunata icoană grecească a Mântuitorului, aflată în Muzeul Rus de Stat, cu portretul donatorilor (niște nobili bizantini faimoși din secolul al XIV-lea), încă mai păstrează ceva din rigiditatea chipurilor din mozaicuri. Însă copiile ulterioare ale aceluiași tip de mozaic, deși păstrează trăsăturile, îndulcesc expresia și redau chipul unui Mântuitor mai blând[101]. Printre cele mai importante icoane din Novgorod venerate încă din vechime se numără și Maica Domnului din Tihvin, despre care am vorbit deja.

Spre deosebire de școala de la Suzdal, adepții celei din Novgorod au păstrat tipurile mai sobre, precum maiestuosul grup Hogedetria din Ierusalim, al cărui exemplu cel mai faimos se află la Moscova, în Uspenski Sobor. Un bun exemplu al școlii din Novgorod din secolul al XV-lea îl reprezintă icoana Maica Domnului cea Milostivă (Muzeul Rus de Stat, nr. 1539) – este lucrarea cea mai

caracteristică datorită simplităţii compoziţiei sale. Pruncul, tulburat de expresia de suferinţă de pe chipul Mamei Sale, încearcă să-i alunge gândurile atingându-i obrazul şi bărbia. Subiectul îşi ia inspiraţia din Madonele italiene, însă, bineînţeles, pictorul rus se menţine în limitele meşteşugului său: nu trece linia ce îl separă de pictura liberă şi, prin urmare, nu redă efectiv ‚tandreţea' Fecioarei. Faţa acesteia îşi păstrează teama tristă şi dureroasă, iar ochii Ei nu se întorc spre Pruncul ce i se cuibăreşte la piept, ci se uită în altă parte; doar mâinile ei Îl strâng instinctiv la piept. Însă nu mai avem Madona lui Lorenzetti, al cărei chip să ne transmită acea ‚tandreţe' – şi pictorul italian a rămas la limita meşteşugului: motivul a fost, fără îndoială, faptul că simţea că arta lui nu putea exprima sentimente vii.

Foarte interesantă este figura Sfântului Ioan Botezătorul de la Muzeul Rus de Stat, o copie de tip Novgorod a unui tip necunoscut din Serbia sau a unui tip slav sudic. Bineînţeles, iconarii din Rusia au considerat-o ca fiind grecească, însă o comparaţie cu originalele greceşti scoate la iveală o diferenţă esenţială: cea mai apropiată paralelă este în frescele din Jiha, Serbia. Tipic acestora este ovalul prelung şi slab al feţei, buclele groase de păr de pe cap, umeri şi barbă (manualele de pictură vorbesc în mod constant de buclele încâlcite ale Sfântului Ioan). Apoi, avem nasul încovoiat, lung şi subţire şi, în sfârşit, expresia tristă, aproape deprimată. În general, în arta rusească, Ioan Botezătorul are o înfăţişare maiestuoasă, dar o expresie mai degrabă blândă decât melancolică. Icoanele de tip Novgorod ale celor mai importanţi sfinţi, ce datează din secolul al XV-lea, sunt şi mai variate, atât în compoziţie, cât şi în maniera de execuţie. Încă se mai produceau lucrări ieftine de atelier, foarte grosolane şi neglijente, dar paralel cu acestea încep să apară icoane extrem de rafinate, pictate cu o abilitate nemaipomenită. Evident, primul tip de icoane era destinat pentru oamenii simpli, iar al doilea pentru cei din clasele mai înalte. Această diferenţă ne ajută, într-o anumită măsură, să apreciem popularitatea anumitor sfinţi în cadrul anumitor clase şi să constatăm credinţele din spatele icoanelor mai multor sfinţi. Sfinţii Gheorghe, Dumitru, Teodor Stratilat, Boris şi Gleb sunt pictaţi în stilul mai rafinat, în timp ce icoanele Sfinţilor Ilie, Vlasie, Niceta Martirul, Nicolae Taumaturgul, Ioan Botezătorul sunt multiplicate în cópii rudimentare şi ieftine.



81. Anastasis (numită eronat Coborârea în Iad), a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Tempera cu ou pe panou din lemn de lămâi, 149 x 109 cm. Institutul de Stat pentru Cercetări şi Restaurări, Moscova.



82. Anastasis (numită eronat Coborârea în Iad), secolul XV. Tempera cu ou, grund, pe pânză, 32,2 x 27 cm. Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg.


ГЕОРГЕН
ИГНОС

83. Sfântul Gheorghe călare, cu scene din viaţa lui, secolul XIV. Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg.

Există foarte multe icoane ce înfăţişează un războinic pe cal, atât în Muzeul Rus de Stat, cât şi în toate colecţiile private importante. Aceste icoane provin de la Novgorod şi de la Suzdal şi sunt interesante pentru compoziţia şi maniera specială în care sunt pictate. Caracteristicile care le diferenţiază de celelalte icoane sunt tipurile sfântului şi ale calului, precum şi modul în care stilul artistic se adaptează acestor diferenţe; corespondenţa dintre formă şi conţinut ne convinge că ipotezele noastre sunt fondate. Tipul Sfântului Gheorghe, care este bizantin la origini, este diferit. În locul ovalului ideal tipic grecesc, avem un păr cârlionţat caracteristic şi sprâncene înalte, ce se unesc deasupra nasului încovoiat. Cu alte cuvinte, spiritul antichităţii poate fi readus la viaţă prin tipul renascentist al tânărului. Odată cu acestea, apare şi schimbarea în temperamentul războinicului; fie se ridică mai sus în şa, pentru a da mai multă forţă loviturii sale cu sulița, fie îşi străpunge monstrul calm şi fără greşeală. Şi balaurul se schimbă – în locul unei şopârle lungi sau al unui crocodil, devine un şarpe cu aripi fantastice.

Uşor diferite, dar în acelaşi stil curtenitor al pictorilor de curte, sunt şi compoziţiile înfăţişându-l pe Sfântul Dimitrie izvorâtorul de mir: ‚strategul' stă pe tron şi zdrobeşte sub picior un dragon pe moarte sau vasilisc. Este surprinzător faptul că această temă este abordată la Novgorod în icoane ce datează din prima jumătate a secolului al XV-lea, însă versiunile de la Moscova încă nu au fost consemnate. Icoanele Înălţarea la cer într-un car de foc a Profetului Ilie sunt în totalitate inspirate din modelele greco-balcanice, compoziţia datând din secolul al V-lea. De fapt, icoanele de la Novgorod[102] amintesc de compoziţia grecească sau elenă ce apare, de exemplu, pe uşile sculptate ale Bazilicii Sfintei Sabina de la Roma[103]. La fel ca în apoteozele antice, Ilie, aflându-se într-un car înăuntrul unui cerc de foc sau cu flăcări, ce ies asemenea aburului din gura cailor aprigi, se înalţă spre cer, arătând spre mâna lui Dumnezeu, ce apare în colţul de sus într-o aureolă şi care semnifică voinţa divină. Un înger zburător poartă în sus cercul de foc. Mai jos, profetul Elisei, uluit şi consternat la vederea acestora, se agaţă de mantia stăpânului său şi este dus de acolo.

Mult mai interesante sunt icoanele sfinţilor locali veneraţi în regiunea Novgorod. Pictorii de icoane au trebuit să compună aceste icoane potrivit schemei tradiţionale, dar fără nişte modele reale. Un exemplu este icoana fixă Sfinţii Vasile şi Spiridon din Biserica Sfântul Vasile de la Novgorod. Sfinţii sunt înfăţişaţi stând pe tron în partea de sus a icoanei, de unde cad munţii împărţiţi în stânci mici ascuţite (în limbajul tehnic al pictorilor de icoane, peatociki, 'călcâie'). Pe munte şi la poalele lui se află o turmă de boi, cai, oi şi, alături de ei, lei. În acelaşi stil a fost pictată şi icoana Sfinţii Flor şi Lavru, foarte populară în regiunea Novgorod, aceştia fiind patronii curselor de cai; de-a lungul râului sunt pictate numeroase pajişti. Sfânta Paraschiva[104] ocupă un loc remarcabil în iconografia din Novgorod, ea fiind cea care, cu foarte multe secole în urmă, a devenit patroana comerţului dintre slavii din Balcani şi din nord-vest. Legenda vorbeşte de două Paraschive, o martiră romană din perioada domniei lui Antonius, şi una care a pătimit la Iconium în timpul lui Diocleţian. Numele i-a fost dat de părinţii ei, care sărbătoreau acea zi sfântă prin post şi rugăciune. Dar cea de-a cincea zi a săptămânii[105] fusese dedicată dintotdeauna femeilor şi era sărbătoarea femeilor sfinte şi a virginelor. Este interesant să observăm că icoanele Sfintei Paraschiva au păstrat pentru mult timp tipul creştin al diaconiţelor, ce purta deasupra rochiei ei de aristocrată o basma specială, care îi acoperea capul şi ale cărei margini îi atârnau pe umeri; acesta este patrafirul ce marchează ordinul diaconiţelor care iau locul diaconilor.

Vom încheia acest capitol menţionând apariţia la Novgorod a icoanelor ce înfăţişează familii întregi, numite ‚Rugăciunea' (molenie) acelei familii. Din fericire, la Muzeul din Novgorod este păstrată o asemenea icoană, ce poartă o inscripţie de la sfârşitul secolului al XV-lea. ‚Slujitorii Domnului Grigorie, Maria, Iacob, Ştefan, Eusebiu, Timotei, Antim şi copiii lor se roagă Mântuitorului şi Fecioarei Născătoare de Dumnezeu pentru păcatele lor'. Această inscripţie a avut şi o dată, însă acum este imposibil să distingem dacă icoana datează din 1475 sau 1493; stilul ei ar confirma cea de-a doua dată. Icoana prezintă două poveşti: sus avem un Hristos Pantocrator, Mântuitorul pe tron cu Biblia deschisă în mâna stângă, la dreapta lui – Fecioara, Sfinţii Mihail şi Petru, la stânga lui – Sfântul Ioan Botezătorul, Gavriil şi Pavel. Siluetele sunt tipice prin înălţimea lor excesivă şi desenul cutelor, astfel încât putem considera stilul ca aparţinând secolului al XVI-lea, ai cărui reprezentanţi îi vom prezenta în Capitolul VI. Mai jos, avem un şir monoton, format din membrii familiei, patru de o parte şi trei de cealaltă, între grupuri aflându-se doi copii desenaţi la o scară mai mică, stând cu toţii în picioare şi ridicându-şi mâinile într-o atitudine similară de rugăciune. Podeaua este acoperită cu un seme de stele, având un

desen asemănător covoarelor și bare scurte: acestea sunt caracteristice lucrărilor de la Novgorod din ultima parte a secolului al XV-lea și apar și în alte icoane aflate la Muzeul Rus de Stat și în Colecția Novgorod.



84. Arhanghelul Mihail (panou de pe un Deisis), secolul XV. Tempera cu ou pe lemn de lămâi, 33 x 50 cm. De la Biserica Înălţării Sfintei Cruci, Drohobâci, regiunea Lviv, Ucraina.



85. Sfântul Ioan Hrisostomul (panou de pe un Deisis), secolul XV. Tempera cu ou pe lemn, 93 x 50 cm. De la Biserica Înălţării Sfintei Cruci, Drohobâci, regiunea Lviv, Ucraina.


СТЫЙ
ПРЕПОДОБНЫЙ

86. Sfântul Ioan Botezătorul (panou de pe un Deisis), secolul XV. Tempera cu ou pe lemn, 93 x 50 cm. De la Biserica Înălţării Sfintei Cruci, Drohobâci, regiunea Lviv, Ucraina.



87. Preamărirea Fecioarei, „Tu eşti bucuria noastră”, Rostov Veliki, a doua jumătate a secolului al XVI-lea, 154 x 120 cm. De la biserica din satul Troița-Bor de pe lângă Rostov Veliki. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

VI. Secolul al XVI-lea

Subiecte mistice și didactice (scolastice)

Operele de artă trebuie analizate din două puncte de vedere: unul ă al formei artistice şi celălalt al conţinutului spiritual, însă acestea formează o singură analiză, deoarece forma şi conţinutul sunt condiţionate reciproc şi sunt strâns legate una de cealaltă. La o primă privire teoretică, s-ar părea că forma este cea esenţială, deoarece forţa acesteia condiţionează posibilitatea exprimării subiectului dezbătut. Atitudinea aceasta este normală şi necesară atâta timp cât arta funcţionează independent de orice altceva, dar, atunci când începe să împrumute elemente de la diverse modele externe, maniera dezvoltării ei se schimbă şi, odată cu ea, şi maniera demersului artistic. În mare parte, aceasta a fost poziţia artei europene încă de la începutul secolului al XVI-lea, atunci când marea mişcare artistică ascendentă pe care obişnuim să o numim Renaştere şi-a incheiat activitatea şi a fost obţinut tiparul artistic bine definit recunoscut de mai toată Europa sau, cel puţin, general acceptat ca fiind perfect şi ca singura bază imaginabilă pentru progresul ulterior. Acesta a fost punctul culminant al procesului creativ în arta religioasă franceză, după aceea instalându-se o perioadă a dezinteresului care a distrus nenumărate capodopere ce împodobeau bisericile de la sfarşitul Evului Mediu. Următorul pas l-a constituit dezvoltarea rezultatelor atinse de geniul şi priceperea unor maeştri precum Rafael, Michelangelo şi Da Vinci şi, în acelaşi timp, o celebrare a lor ca întruchipare a perfecţiunii în artă, cel puţin în ceea ce priveşte forma. Cercul artiştilor responsabili pentru această evaluare estetică a proclamat perfecţiunea atinsă de cei sus-numiţi drept model la care, laolaltă cu antichitatea, toţi ar trebui să se raporteze. În consecinţă, Europa de Est s-a grăbit să adopte anumite forme de artă şi să le aplice propriilor meşteşuguri religioase, cu atât mai mult cu cât în secolul al XVI-lea Vestul încă trata subiecte religioase. Faimosul Panselinos, în timp ce lucra la Protaton pe muntele Athos în jurul anilor 1540, a folosit modelele artistice ale Italiei cu scopul de a aduce un suflu nou în arta bizantină, utilizând formele şi metodele picturii italiene, şi se ştie că Panselinos nu era singurul care făcea asta. Panselinos poate fi regăsit în antologiile despre pictorii greci ca fiind singurul reprezentant al unui anumit nivel de pricepere artistică, deşi este menţionată şi pictura italo-cretană cu reprezentantul ei cel mai de seamă, Teofan Cretanul, care lucra aproximativ în aceeaşi perioadă la decorarea bisericii principale din mănăstirea de pe muntele Athos, în 1535. Singura

deosebire dintre aceste două şcoli era una de manieră, ele neaflându-se în opoziţie una faţă de cealaltă. Cu toate acestea, Panselinos nu este considerat a fi un reprezentant al artei veneţiene de pictură religioasă în acelaşi fel în care putem vorbi despre italo-cretani, având în vedere faptul ca atât arta veneţiană, cât şi cea cretană au aceeaşi gamă bogată de culori puternice pe care au împrumutat-o şi celor derivate din ele. Stilul icoanelor din sec. al XVI-lea, fie ele ruseşti sau greceşti (atât cele de la Novgorod, cât şi cele ale şcolilor moscovite timpurii), are ceva în comun cu meşteşugul italian al sec. al XVI-lea şi cu coloraţia veneţiană. Dar impresia generală continuă să fie aceea că pictura religioasă greacă, în toate aspectele sale, s-a dezvoltat în strânsă legatură cu tipul fundamental bizantin. Acest lucru face ca toate interogaţiile legate de influenţa vestică asupra artei europene să fie subtile şi complicate. Este un caz de procese artistice similare desfăşurate simultan, dar care şi-au urmat cursul separat.

Şi mai surprinzătoare şi reprezentativă este paralela dintre Est şi Vest care poate fi stabilită în legatură cu conţinutul artei religioase. La sfârşitul secolului al XV-lea pictura pe icoane a Greciei estice şi, mai apoi, cea a Rusiei au început un proces îndelungat de extindere a subiectelor tratate în sensul includerii unui număr de teme mistice şi didactice necunoscute până atunci Bizanţului. Sfânta Sofia – Înţelepciunea Divină, o idee de mult familiară artei bizantine, dar care a fost îmbrăţişată deabia la sfârşitul secolului al XV-lea, când o găsim reprezentată într-o icoană grecească; Cel Născut din Tată – Dumnezeu-Cuvântul; Moştenirea lui Dumnezeu; Toată suflarea să-L laude pre Domnul; Veniţi şi îmbrăţişaţi-L pre Domnul, în trei Chipuri; Cele şase zile; Şi Dumnezeu s-a odihnit în a şaptea zi; Crezul; Tatăl Nostru; Pe Tine te slăvim, Theotokos; Tu eşti Bucuria noastră, Preacurata (Maica Domnului Născută Fecioară), toată zămislirea; Rugăciunea lui Theotokos; Tufişul în flăcări; Sfânta Fecioară; Biserica Arhanghelului Mihail; Biserica Arhanghelului Gavriil; Sâmbăta Mare; Penticostalul; Liturghia; Buna-Vestire; Revelaţia lui Eulogius; Refacerea Bisericii Învierii şi altele de acest fel.



88. Atelierul lui Dionisie, Preamărirea Fecioarei, „Tu eşti bucuria noastră”, secolele XV-XVI, 146 x 110 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



89. Vanivka şi Zdvijen, Naşterea Maicii Domnului, secolul XVI. Vanivka (în prezent în Polonia). Muzeul Naţional, Lviv.

Odată cu apariția temelor didactice, în secolul al XIV-lea, iconografia Bisericii Răsăritene s-a complicat substanțial. Asta a afectat deopotrivă compoziția Faptelor care spuneau povestea lui Hristos, a Fecioarei Maria și a Bisericii și subiectul iconostasurilor. În acestea apăreau ordine sau ranguri monastice de profeți și patriarhi, reprezentări ale gânditorilor antichității, parabole și subiecte edificatoare, didactice, anecdotice din viața monastică, toate foarte eterogene și cu o mulțime de personaje. O trăsătură a acestor compoziții este aceea că sunt mai mult literare decât artistice, multe dintre ele încorporând rugăciuni, cânturi și formule folosite în cadrul serviciului religios, dar descoperirea pasajelor din textele rusești și grecești care le-au dat naștere și așezarea acestora în ordine cronologică cere un efort destul de mare. Tot ce putem face este să selectăm câteva exemple de seamă din această categorie și să le redăm doar în versiunile ulterioare. Dacă aplicăm acestui grup aparte eticheta de „icoane didactice”, care ne va fi de folos până reușim să găsim una mai potrivită, vom lăsa automat deoparte prejudecata cu care unii cercetători abordează subiectul – o prejudecată care îi face să găsească un simbolism profund mistic în aceste icoane, pe care îl atribuie spiritualității poporului rus. De fapt, acest simbolism a fost instituit de pictura bisericească greacă a secolului al XV-lea și al XVI-lea. Nu putem încă demonstra originea greacă a tuturor acestor teme, dar descrierile întâlnite în enciclopediile despre pictorii greci sunt dovezi la fel de concludente ca și operele de artă în sine, și trebuie avut tot timpul în vedere faptul că un studiu aprofundat al icoanelor din Grecia estică ne poate revela multe lucrări originale. La fel de greșit este să negăm existența unei părți mistice la modelele grecești; o manieră simbolică de a prezenta ambele subiecte și detalii a fost practica constantă a artei creștine încă de la începuturile picturii de icoane în Est. Bineînțeles, nu putem nega faptul că astfel de subiecte didactice i-au încurajat atât pe călugării, cât și pe laicii din vechea Rusie să muleze o interpretare prost înțeleasă pe o delectare conștientă, superioară, extrasă din interpretari forțate și divinații edificatoare.

Bineînțeles, la baza tuturor subiectelor iconografice se află religia, iar credința este nedespărțită de descrierile mistice. Preocuparea noastră este să clarificăm această bază religioasă. Totuși, asta nu înseamnă că trebuie sa căutăm o

semnificație simbolică sau o iluminare spirituală în faptul că leii aflați de o parte și de cealaltă a lui Daniel sunt pictați în două culori vii diferite.

Elementul principal al acestor inovații este numărul mare de personaje (care este uneori de domeniul sutelor) introduse în compoziție și peisajul architectural complicat necesar poziționării acestora. În Vest, în special în Italia, motive derivate din ilustrațiile manuscriselor au trecut rareori în pictura murală, din simplul motiv că această provincie se specializase deja și își săvârșise ciclurile iconografice. Cu toate acestea, la Padova și, mai ales, la Veneția întâlnim pictori care creează de-a lungul aceleiași linii didactice și care împrumută foarte mult din manuscrisele inluminate, mulțumită picturii iconografice grecești și greco-italiene care înflorise acolo.

Titlul Sofia - Înțelepciunea lui Dumnezeu (Sofia Premudrost' Bojia) este purtat de două creații total diferite. Prima, o lucrare din Novgorod, apreciată mai apoi la Moscova, a luat naștere dintr-o interpretare străveche a unei psaltiri ilustrate. Aceasta ne prezintă un înger într-o biserică susținându-i tavanul; un înger în flăcări este așezat pe un tron, având-u-i alături pe Fecioara Binecuvântată și pe Sf. Ioan Botezătorul. Mai târziu, acestei icoane i-a fost atașat un subtitlu special care să explice faptul că îngerul ține locul ființei duale întruchipate de Iisus Izbăvitorul: „Tu ești cel mai frumos dintre oameni" (Ps. xiv. 2).



90. Cel Născut din Tatăl, 1553-1554, un panou dintr-o icoană cu patru fețe. Catedrala Buna-Vestire din Moscova.



91. Vanivka şi Zdvijen, Descoperirea şi înălţarea Sfintei Cruci, jumătatea secolului al XVI-lea. În lateral, de la stânga la dreapta, sunt reprezentate: Intrarea în Ierusalim, Sfânta Treime a Vechiului Testament, Schimbarea la Fată, Penticostalul, Răstignirea, Botezarea lui Hristos ori Teofania, Coborârea de pe Cruce, înmormântarea şi plângerea, Anastasisul (numit eronat Coborârea în Iad), Înălţarea, Naşterea lui Hristos. Provine din Zdvijen (în prezent în Polonia). Muzeul Național, Lviv, Ucraina.



92. Andrei Rubliov, Ospitalitatea lui Avraam sau Sfânta Treime, în jurul anului 1420, 142 x 114 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



93. Maica Domnului Apărătoarea, „Pokrov”, secolul XVI. Colecţie privată.

Versiunea mai recentă, foarte cunoscută la Kiev, suprapune termenului grecesc Sophia conceptul occidental de Înţelepciune (vezi Proverbe) (pag. 204), reprezentat de Fecioară, punctul central al temeliei bisericii creştine; aceasta este, evident, o copie a unui original grecesc, răspândit în Rusia de Sud odată cu influenţa moldo-valahă.

Ca reprezentări dogmatice ale Sfintei Treimi putem menţiona Cărbunele lui Isaia (Isa. vi. 6) şi Puterile Domnului, sau Domnul Savaot, printre heruvimi şi serafimi, Fecioara Maria intervenind în favoarea muritorilor şi un cerc cu Emanuel. O redare mai simplă este cea din Paternitatea: Dumnezeu Tatăl aşezat pe tron ţinându-l pe Emanuel pe genunchi şi Duhul Sfânt pogorându-se asupra lor sub forma unui porumbel: sau, într-o reprezentare mai târzie, Tatăl şi Fiul stând alături. O temă des întâlnită este Mântuitorul în tăcere (Spas Blagoe Molceanie), care aduce în prim-plan un înger pe jumătate vizibil, cu braţele încrucişate pe piept într-un nimb stelar, reprezentându-l pe Iisus înaintea Întrupării. Aceasta este cea mai interesantă dintre imaginile evlavioase populare; prin însuşi subiectul ei ar trebui să tempereze emoţiile negative ale vieţii şi să instituie o atmosferă de pioşenie, de rugăciune. Acest efect ar trebui să fie produs de cea mai exaltată dintre ideile religioase, aceea că Fiul Omului ne-a facut să-l înţelegem pe Dumnezeu ca fiind aproape de om, Tatăl Ceresc al fiecăruia dintre noi.

Pe de altă parte, teme ca Slăvit fie numele Domnului şi Toată suflarea să-L slăvească pre Domnul, având-şi originea în Psalmii cxiviii, cxiix, cl, derivate fiind din psaltirile iluminate, au predominat începand cu sfârşitul secolului al XV-lea şi până în secolul al XVII-lea. Acestea erau elaborate şi foarte expresive: redate la o scară supradimensionată, cu multe figuri umane şi animale, ele produceau un efect monumental prin acoperirea totală a laturilor principalilor piloni ai bisericilor din Novgorod, Pskov şi Moscova. La greci, această temă acoperea doar pereţii coridoarelor şi pe cei ai porticurilor, dar în Rusia totul a devenit mai mult decât edificator.

Cel născut din Tată şi Dumnezeu Cuvântul era un subiect privilegiat printre

pictorii de icoane moscoviți din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Este un exemplu extrem de gândire scolastică neliniștită. La început, pânza era de dimensiuni normale, dar cu timpul a devenit din ce în ce mai mică, până ce a ajuns la 20 cm înălțime. Aceasta este una dintre icoanele care au stârnit cel mai mult indignarea clericului Viskovatâi. Părțile care compun întregul sunt conectate doar prin anumite elemente exterioare: ele sunt produsul unei încercări scolastice de a găsi o soluție la problemele pământești întâmpinate de Dumnezeul-Om.

În partea superioară a imaginii, în centru, flancat de îngerii „Soarelui" și ai „Lunii", este așezat un medalion cu inscripția: „Să-i preamărim pe Tatăl și pe Sfântul Duh ", cele două personaje ale Sfintei Treimi prezente în medalion. Dedesubt stau cuvintele „Mântuiește-ne", iar în jurul icoanei se pot citi următoarele: „Unul, Fiul lui Dumnezeu" și „Sfânta Treime". Acest oval este susținut de „Îngerii Domnului". În el se află Iisus Hristos printre Heruvimi, ținând un medalion cu cele Patru Fiare și un pergament cu mesajul „Cuvântul lui Dumnezeu, născut, nu făcut, fără de început și fără de sfârșit". La dreapta Lui, înconjurat de clădiri inscripționate cu „Pocalul Mâniei Domnului", stă un înger cu o cupă, iar în spatele său –, Fecioara Maria. În jurul acesteia, înrămate, apar cuvintele „Cel care spre binele omenirii a fost întrupat prin Fecioara Maria și a devenit om", iar dedesubt „ca mai apoi să fie crucificat, Iisus Hristos". De cealaltă parte, un înger înconjurat de cuvântul „Sfânt", având în spate clădiri pe care se poate citi „Dumnezeu s-a pogorât din Sion pentru a-i judeca pe oameni". Mai jos, în centru, Pieta, un motiv vestic, redenumit în rusă „Mamă, nu vărsa lacrimi pentru mine", apare într-o icoană separată, cum, de altfel, apare și Prohodul, numit și Vinerea Seacă, o altă preluare vestică strâns legată de avântul iconografiei Patimilor în secolul al XV-lea. Aceluiași grup îi aparțin reprezentări ale Crucificării, amestecate cu imagini ale arsenalului Patimilor și explicațiile de rigoare.

Înrudite cu aceste scene ale Patimilor sunt trei noi achiziții din seria Faptelor: icoana realizată pentru Penticostal, care celebrează prima predică a lui Hristos în templu; Procesiunea Adoratei Cruci pe care și-a dat Viața Mântuitorul nostru și Sfânta Buna-Vestire. Ele sunt de interes general, deoarece exemplifică felul în care tradițiile religioase străvechi au fost conservate în cadrul bisericii ortodoxe ruse și și-au făcut drum în viața celor din vechea Rusie. De exemplu, Procesiunea Sfintei Cruci amintește de o veche sărbătoare ținută în Bizanț la 1 august, în afara zidurilor cetății, pentru a celebra sfințirea unui izvor și a unui bazin cu o bucată din Crucea Sfântă. Sus de tot se află o biserică alcătuită din

cinci naosuri, iar în fața acesteia este Hristos însoțit de Fecioara Maria și de Sf. Ioan Botezătorul (Hristos Pantocrator). În spatele acestora îi putem vedea pe Sf. Ioan Hrisostom și pe Sf. Vasile cel Mare. În josul pânzei sunt așezați „bolnavii din bazin”. Ceea ce este ciudat e că în icoană nu poate fi vazută nicio cruce. Medalionul îi arată pe „Sfinții Martiri Macabei: șapte frați de sânge, mama lor fiind Salomonea, iar învățătorul – Eleazar”, a căror celebrare se ținea în aceeași zi.



94. Franghias Kavertzas, Preamărirea Fecioarei, „Tu eşti bucuria noastră”. Şcoala cretană, 1640. Colecţia Roger Cabal.


АРХАНГЕ. МИХАИ

95. Mântuitorul nostru, Ochiul cel Neadormit, sfârşitul secolului al XIII-lea. Muzeul de Icoane, Recklinghausen, Germania.



96. Mântuitorul în preajma Îngerilor, a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Muzeul Petrozavodsk, Petrozavodsk, Rusia.

Să trecem la Sfânta Buna-Vestire a noului an. Această icoană deosebită descrie celebrarea care consfințea începutul anului, la 1 septembrie. Subiectul este predica lui Hristos la Nazaret (Luca, iv. XVI-19), care începe cu spusele din Sfânta Scriptură „Duhul Domnului e peste mine” și se termină cu „să vestesc anul bineprimit al Domnului”. Nu se cunoaște nicio icoană greacă cu acest subiect. Această icoană remarcabilă (de fapt, o copie a uneia executate la cererea Stroganovilor) ne înfățișează nu Nazaretul, ci templul din Ierusalim (deși zidurile cetații sunt de factură rusească), având în față o curte deschisă în care este așezată o tribună pentru predicator între grupul „evreilor” și cel al „apostolilor.” Ideea era ca celebrarea noului an să aibă loc într-o formă acceptată și de creștini.

Un alt subiect edificator este ilustrarea Genezei, numită Și Dumnezeu s-a odihnit în cea de-a șaptea zi. Aceasta trebuia să le reamintească creștinilor, în ziua de sabat, povestea primelor zile ale Facerii, Căderea și primul păcat al lui Cain. În partea superioară, Creatorul este reprezentat ca Dumnezeu Tatăl; acest lucru este împotriva regulii grecești care permite reprezentarea lui Dumnezeu doar ca Dumnezeu Omul, Dumnezeu Cuvântul sau sub forma îngerului, mesager al Marelui Sobor al Sfintei Treimi. De o parte a acesteia îl găsim reprezentat pe Dumnezeu Tatăl „cel puternic”, în mijlocul aștrilor sau ca gazdă a Raiului, și un medalion cu tema bizantină Sfânta Maria făcând semnul Crucii, ținând la rândul ei un medalion cu Emanuel. Tot aici îl avem și pe Dumnezeu Fiul așezat pe tronul ceresc, avându-l în față pe Fiul său crucificat, care ține în mână sulul Scripturii. Dedesubt este pictată o imagine a Raiului, înfățișat ca o grădină populată de tot soiul de animale.

Mântuitorul nostru, Ochiul cel Neadormit este un subiect simbolic, foarte popular printre pictorii de frescă greci, care a trecut în pictura rusească de icoane de mai târziu, devenind parte din gama de subiecte care ilustrau Acatistul Sfintei Fecioare. Este, de fapt, o întâmplare din Fuga în Egipt, transpusă de greci într-o scenă fantezistă. Fiul adormit este întins în mijlocul unei grădini, pe o canapea, cu ochii deschiși. Somul îi este vegheat de Mama Sa

şi de un înger care ţine instrumentele Patimilor. Un alt înger îl răcoreşte cu un evantai.

Un număr mare de subiecte didactice şi simbolice a fost închinat Fecioarei Maria, începând cu sfârşitul secolului al XV-lea. Pe primul loc ar trebui pusă icoana intitulată Soborul Născătoarei de Dumnezeu; aceasta dă viaţă semnificaţiei unei sărbători speciale organizate pe 26 decembrie, ziua imediat următoare celebrării Naşterii Domnului. Ea ilustrează mecanic imnurile principale ale slujbei de Crăciun şi are un caracter didactic restrâns. O reminiscenţă ciudată a epocii străvechi este aceea că Pamântul şi Deşertul sunt personificate aducând darurile de rigoare, respectiv peştera şi ieslea. Trebuie adăugat că un detaliu precum iarba din iesle trebuie luat ca atare, literal, şi văzut ca fân şi atât, nu ca un simbol al renaşterii care s-a produs odată cu Naşterea Domnului. Nici perna obişnuită bizantină, pusă special pentru a te aşeza pe ea, nu trebuie văzută ca un sac cu grâne şi interpretată simbolic.

Nicio icoană realizată în cinstea Fecioarei Maria nu este mai des întâlnită în biserici decât cea numită Tu eşti Bucuria noastră. Titlul vine de la un imn care începe astfel: „Întru tine se bucură, Sfântă Fecioară, fiecare fiinţă; toată ceata îngerilor şi întreg neamul omenesc, Raiul cunoscut. Laudă Fecioarelor”, imn care succede rugăciunea de consacrare (devoţiune) în liturghia Sf. Vasile. Icoana este, evident, modelată după Toată suflarea să-l slăvească pre Domnul şi apare în arta greacă; asta nu înseamnă că nu trebuie sa le acordăm un merit special copiştilor ruşi care au reprodus aceste modele spre sfârşitul secolului al XV-lea după cel mai apreciat stil de la Novgorod, exemple găsindu-se în Biserica Sfinţii Petru şi Pavel din Novgorod. Sub titlurile Rugăciunea către Născătoarea de Dumnezeu şi Profeţii Ţi-au anunţat venirea se ascund compoziţii similare care au câştigat aprecierea şcolii moscovite, dar în acestea se regăsesc motive vestice nepotrivite artei iconografice. Fiecare profet poartă un sul inscripţionat cu un lung citat de preamărire şi fiecărui personaj îi este atribuită o emblemă: David şi Arca Legământului, Solomon cu miniatura Templului Sfânt; Daniel – piatra, Moise şi copacul, Aaron şi nuieluşa îmbobocită; Zaharia – secera; Iacob – scara; Ezechiel – o poartă; Isaia – o bucată de cărbune; Ghedeon – un ghemotoc de lână; Habacuc, muntele.

Şi mai elaborată este icoana care ilustrează imnul Pe tine te slăvim, Născătoare de Dumnezeu. Aceasta este divizată în patru părţi, în principiu, asemănătoare între ele din punctul de vedere al compoziţiei, cu variaţii mărunte ale grupurilor secunde şi ale posturii Fecioarei Maria, fie în picioare, fie şezând. Trebuie să

insist şi de data aceasta asupra efectului negativ al întorsăturii monastice şi didactice date părţii artistice a picturii de icoane: un exemplu bun este subiectul intitulat Vestirea Patimilor. Spre sfărşitul secolului al XV-lea, influența picturii italiene asupra picturii religioase greco-orientale era atât de mare, încât a fost realizată o icoană cu tema Patimile Sfintei Fecioare, care a ajuns mai târziu la Moscova, unde, în onoarea unei icoane miraculoase care purta acelaşi nume, a fost fondată marea abaţie a Patimilor. Fecioara, purtând Copilul pe brațul stâng, îi privește pe îngeri aducând instrumentele Patimilor, crucea şi sulița. Arhanghelul Gavriil poartă el însuşi o cruce, iar Fecioara îşi priveşte Fiul, care s-a făcut mic la pieptul ei şi o ține strâns. Aşadar, iconografia a inventat o nouă Bună-Vestire, de data aceasta însă veştile fiind rele: Fecioara îl întreabă pe Arhanghel de ce o răneşte, amintindu-i de profeția lui Simion, „o sabie îți va străpunge inima”, iar îngerul îi răspunde:

„Îi este dat Fiului Omului să sufere mult, să fie crucificat şi să se ridice din nou a treia zi”.

După modelul Soborul Născătoarei de Dumnezeu au fost realizate şi Soborul Arhanghelilor Mihail şi Gavriil, Soborul Cetelor Îngereşti, chiar şi un Soborul Tuturor Sfinţilor sau Duminica Mare.

La început, aceste icoane erau destinate bisericilor, în special celor ale mănăstirilor, în ideea educării maselor şi a împodobirii porticurilor, coridoarelor, a pilonilor din biserici şi a sălilor de mese; în cele din urmă, au fost puse pe strane pentru a fi venerate cu ocazia sărbătorii tuturor Sfinţilor. Icoanele acestea cu foarte multe personaje au început să fie multiplicate în scopuri devoționale, mai întâi pentru altare şi apoi, pe măsură ce gustul pentru ele s-a dezvoltat, au început să fie produse pentru publicul larg, pentru că era mai ieftin să cumperi o singură icoană în loc de mai multe şi exista întotdeauna teama de a nu cădea în dizgrațiile unui anumit sfânt, onorându-i foarte mult pe alții.

Era de aşteptat ca parabolele biblice, cu înțelesurile lor edificatoare, să îşi croiască drum spre ciclul subiectelor didactice, dar nici grecii şi nici ruşii nu aveau destul spațiu pentru a înfățişa asemenea subiecte în pictura lor murală sau în cea de icoane. Mănăstirile greceşti obişnuiau să picteze pereții sălilor de mese sau ai coridoarelor cu istorii precum Scara Cerească, Fariseul şi Vameşul, Fecioarele, Samariteanul şi Învierea lui Lazăr, acestea fiind comandate de ruşi pentru icoane şi kioț. De asemenea, povestea Omului milog a luat forma unor compoziții ruseşti şi greceşti special concepute pentru o serie de ceremonii,

deoarece parabola smochinului era citită în lunea de dupa Paşti, cea a celor zece fecioare în marţea de după Paşti, iar cea a neguţătorului a dat numele duminicii dinaintea postului Paştelui. Alte parabole erau în general, pictate doar pe cadrele icoanelor de mari dimensiuni şi nu ofereau mare lucru în termeni de compoziţie şi execuţie. Una dintre ele este o reperezentare din secolul XVII a celor zece fecioare, în ea Hristos apărând sub forma lui „Emanuel aşezat deasupra heruvimului”.

Un grad înalt de elaborare a fost atins de icoanele cvadruple (set de patru), special concepute pentru decorarea stâlpilor pătraţi din biserici, încadrându-se astfel în mişcarea de folosire a picturii în scopul educării maselor. Muzeul Rus de Stat dispune de trei icoane de genul acesta: Luminarea Sfântului Evloghie, Scara Sfântului Ioan Scărarul şi Povestea omului milog, picturi extraordinare de Novgorod, datând din secolul al XVI-lea. Luminarea lui Evloghie exemplifică o imagine edificatoare în centrul căreia se află un grup de îngeri care împart săracilor aur, argint şi pâine sfinţită în curtea unei mănăstiri – un simbol al grijii monastice faţă de cei nevoiaşi – scena a fost însă divizată în grupuri şi i-a fost atribuită o semnificaţie dogmatică secundară prin introducerea a doi episcopi care se închină plini de evlavie în faţa unui pocal aşezat pe un altar.

În secolul al XV-lea, iconostasurile au devenit din ce în ce mai încărcate. Mai întai au fost icoanele murale elaborate; de jur împrejurul icoanei unui sfânt al cărui hram îl purta biserica respectivă puteau fi văzute întâmplări din viaţa lui, scenele acatistului înconjurând imagini ale Fecioarei Maria sau icoanele Faptelor descriind evenimente din viaţa acesteia, şi alte icoane similare realizate în jurul figurii Mântuitorului. Exista orânduirea normală a marilor Fapte, aşa cum exista ciclul lui Hristos Pantocrator. Icoanele educative erau, în aceste cazuri, adăugate în partea inferioară şi pe uşile laterale ale iconostasului.



97. Dionisie, Preamărirea Fecioarei, „Tu eşti bucuria noastră”, 1502-1503. Mănăstirea Ferapontov, regiunea Vologda, Rusia de Nord.



98. Atelierul lui Dionisie, Maica Domnului Hogedetria, secolele XV-XVI. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



99. Fecioara din Ierusalim, Novgorod, jumătatea secolului al XVI-lea, 110 x 80 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



100. Atelierul lui Dionisie, Maica Domnului Hogedetria, secolele XV-XVI. 38 x 28 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Uşa nordică a iconostasului din Biserica Sfinţii Petru şi Pavel din Novgorod (începutul secolului al XVI-lea) oferă un exemplu interesant de plan didactic. În partea superioară, aşezată pe un tron magnific încadrat de un cerc, Fecioara Maria stă rugându-se, cu mâinile ridicate spre piept şi cu palmele deschise; de fiecare parte a ei se află un înger făcând o plecăciune. Peste tot în jur se ridică tulpini şi frunze de plante; toate acestea formează cercul Raiului, laolaltă cu Împărăteasa însăşi, ca o „grădină secretă". Această idee vine din scrierile lui Dionisie Areopagitul, care stă el însuşi undeva în stânga, în afara scenei înfăţişate. Mai jos, în aceeaşi grădină, întâlnim scena numită În sânul lui Avraam, cu cei trei patriarhi: Avraam, Isaac şi Iacov, împreună cu sufletele dreptcredincioşilor, avându-l în faţa lor pe hoţul pocăit care tocmai intră în Rai ţinându-şi crucea. Un serafim păzeşte poarta. În josul imaginii se pot observa un deşert stâncos şi o mănăstire. Patru călugări s-au aventurat în afara clădirii şi acum privesc cu groază un schelet aflat într-un mormânt de stâncă: aceasta este Viziunea Sf. Sisoe, zis şi Sisinie, aşa cum se explică într-o lungă inscripţie.

De-abia la sfârşitul secolului al XV-lea, compoziţia numită Sfânta Fecioară Apărătoarea (Pokrov) a căpătat o formă exactă. Aceasta era iniţial o ilustrare a sărbătorii de la 1 octombrie, introdusă pentru a aminti de o străveche legendă, dar care devenise, către momentul în discuţie, o reprezentare alegorică a intervenţiei Fecioarei Maria în favoarea oamenilor pe lângă Dumnezeu Tatăl. Cuvântul Pokróv înseamnă acoperământ (pop. pocrovăţ) şi este folosit, de asemenea, cu referire la protecţia sau intercesiunea Fecioarei, pe lângă referirea obişnuită la veşmântul acesteia, care este numită curent de altfel mafori, cuvânt ce semnifică mai degrabă o mantie decât un văl, ceva care îţi acoperă capul şi umerii şi îţi înfăşoară întreg corpul. Acesta era, în toată Grecia de est, veşmântul comun al femeilor măritate şi al văduvelor. Cuvântul pokrov este folosit în cadrul bisericii ruse cu referire la un ritual necunoscut bisericilor greceşti şi orientale. Sf. Andrei, cel dintâi discipol chemat al lui Iisus (Iurodivâi), un sclav scit aflat sub domnia lui Leon cel Înţelept, a văzut-o pe Fecioară intrând în Biserica Sfinţii Serghie şi Vah, numită mai târziu Vlahernelor din Constantinopol, însoţită de Ioan Botezătorul, de Ioan cel Sfânt şi de o suită de

apostoli, profeți și sfinți. În timp ce se ruga, Hristos însusi și-a făcut apariția, iar apoi Fecioara și-a petrecut vălul peste cei de față, ca simbol al intervenției sale petru întreaga rasă umană. Sf. Andrei este însoțit de Epifanie, după care de patriarhul Polieuct, iar priveliștea miraculoasă i se arată și lui deopotrivă. Această viziune care a căpătat formă în secolul al nouălea este o reflectare legendară a unui lucru întâmplat aievea. În biserica greacă nu există o celebrare a acestei viziuni, dar se pare că unul dintre episcopii greci ajunși de timpuriu în Rusia, venit probabil de la Vlaherne, i-a descoperit posibilitățile și a instituit o sărbătoare la 1 octombrie. Această zi îi era închinată Sf. Roman Melodul, diacon al bisericii din Vlaherne, și a trebuit adoptată ca atare. Sărbătoarea este menționată într-un calendar din secolul al XIII-lea, iar prima biserică din Novgorod care îi va purta numele va fi construită în 1305. Majoritatea bisericilor de acest gen datează din secolul al XV-lea și al XVI-lea.

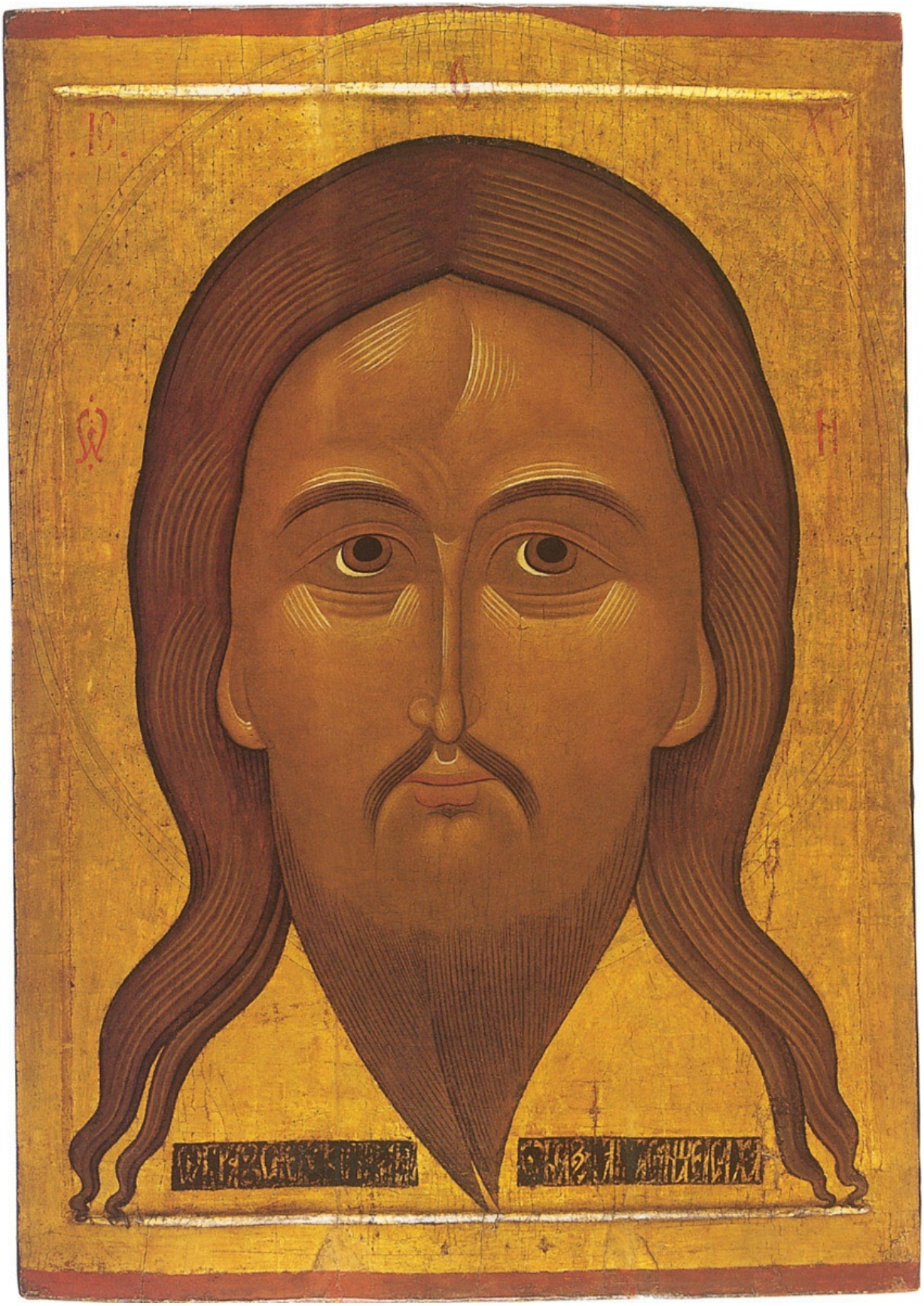
În ceea ce privește reprezentarea pocrovului, s-a ezitat între a-l arăta susținut de îngeri, conform modelelor mai vechi, înfățișând astfel supliciul din Vinerea Patimilor, și a o arăta pe însăși Fecioara Maria susținându-l, aderând astfel mai strâns la textul legendei. Celei dintâi clase îi aparține o reprezentare timpurie a subiectului, un panou gravat în bronz încastrat în porțile catedralei Suzdal, comandat de cneazul Mihail Iaroslavici (m. 1248), în care vălul este făcut sul deasupra Fecioarei și susținut de către îngeri; o icoană din colecția Ostrouhov, aparținând sfârșitului secolului al XV-lea, dezvoltă aceeași idee, astfel încât să anticipeze expresia deplină a acesteia în minunata icoană de la sfârșitul secolului al XVI-lea pe care o găsim la Muzeul Rus de Stat. În aceasta avem o secțiune a unei biserici impresionante cu cinci naosuri realizată pe linia treptei înălțate (solea) din fața absidei: acoperișul și naosurile pot fi văzute doar din exterior, în timp ce interiorul este împărțit în 3 sau 5 culoare. Deasupra stă Iisus Hristos, binecuvântând credincioșii din jumătatea naosului absidei. Chiar dedesubt se află Fecioara Maria pe un nor, cu mâinile împreunate în rugă. De fiecare parte stau șirurile de îngeri, episcopi, sfinți și duhovnici, așezați pe culoarele bisericii în spatele unui perete de fier. Printre ultimii, în partea de jos, îi avem pe Sf. Andrei și pe Epifanie, însoțiți de figuri dintre cele mai felurite. Mantia apare în cea mai veche reprezentare iconografică a subiectului, cea din biserica Kohanâi din Novgorod, o icoană datată cu 1391, dar aparținând, cel mai probabil, sfârșitului secolului următor. Această versiune a fost foarte populară printre reprezentanții școlii de la Moscova din sec. al XVI-lea, însă mai târziu această versiune a fost refăcută, s-a renunțat la ideea simetriei perfecte, iar scena este descrisă din lateral. Apariția Fecioarei în iconografia vestică în atitudinea de protejare a credincioșilor prin acoperirea lor cu mantia-i se datorează cu siguranță Estului.

Icoana din Muzeul Rus de Stat este un exemplu desăvârşit al picturii de icoane ruseşti, în ceea ce priveşte stilul (se prea poate să fi fost făcută de Dionisie însuşi), oferind o multitudine de detalii ale inventivităţii ruse care se detaşează net de modelele greceşti. Nu negăm faptul ca rușii sunt cu o sută de ani în urmă și că puterea lor creatoare are limite bine definite, dar în această icoană avem o operă egală ca valoare cu picturile maeștrilor Veneției și Padovei de la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea și, dacă le comparăm, putem găsi foarte multe analogii. În primul rând, avem o specificare clară a locului în care s-a petrecut miracolul. Deasupra bisericii se poate observa porfirul masiv cu statuia ecvestră a lui Iustinian, așezată cândva alături de cea a Sfintei Sofia; ca pentru a șterge orice îndoială, statuia poartă titlul „Țarul Iustin”, iar imaginea este cea dintr-o schiță din secolul XIV păstrată încă. Este adevărat că scena apariției se află în biserica din Vlaherne, dar nu e nimic surprinzător în faptul că ea a fost transferată în Marea Catedrală. Din nou trebuie amintit că imaginea bisericii nu seamănă deloc cu Sfânta Sofia, nici exterior, nici, cu atât mai puțin, în interior.

Dar există dovezi cum că vina nu a fost a pictorilor ruși, care și-au dat toată silința să înfățișeze Marea Catedrală cât mai veridic cu putință. În icoana din fața noastră este reprezentată Sf. Sofia, cu precizarea că este Sf. Sofia din Novgorod, așa cum se poate observa din forma versanților acoperișului. Cu toate acestea, povestea de mai sus dovedește faptul că Biserica Rusă și pictorii de icoane înșiși încercau să-și realizeze picturile conform unei idei a transcendentalismului picturii, de care însă nu aveau habar câtuși de puțin, nereușind astfel să redea nimic real; o astfel de artă nu există însă decât în imaginația esteților noștri. Bineînțeles, pictorii noștri de icoane aveau puține cunoștințe istorice și nu au putut face, în consecință, deosebirea dintre Vlaherne și Sf. Sofia din Constantinopol. Astfel, în această icoană a pocrovului, ca și în altele de acest gen, Hristos este așezat în cel mai înalt punct pe pânză, lângă vălul ținut de Mihail și Gavriil; apoi Fecioara rugându-se chiar în locul unde ar trebui sa vină absida, deasupra Porților împărătești: ea este flancată de Ceata martirilor, de cinul sfinților arhierei, de profeți, apostoli, duhovnici și sfinte”. Această mulțime este așezată pe nori, deși grupurile laterale sunt plasate pe culoarele bisericii. Dedesubt, pe pământ, stă Roman Melodul, îmbrăcat ca un diacon, așezat pe o platformă chiar în fața Porților împărătești, ținând în mână un sul pe care stau scrise cuvintele: „Fecioara astăzi pe Cel mai presus de fire naște”. Platforma are aceeași formă rotundă pe care o are și cea sculptată de la Novgorod, aflată azi în Muzeul de Istorie de la Moscova. Sub arcadele din dreapta sa se află „Ceata coriștilor” (krâloșan pentru kliroșan), la stânga sa cinul preoților, imediat lângă

„Împăratul Leon cel Înțelept” și „ Patriarhul Tarasie” cu un slujitor care îi ține sceptrul. În spatele Împăratului Leon se află „Împărăteasa Teofana”, împreună cu doi slujitori, apoi Tarasie și Epifanie, iar, deasupra acestuia, povestea viziunii sale.

Icoana are un extraordinar merit artistic în ceea ce privește stilul și tehnica de desen, deși este absolut adevărat că personajele sunt disproporționat de înalte. Icoana capătă o frumusețe aparte datorită culorilor puternice, vii, aproape ca acelea date de acuarele, puse în evidență de câteva porțiuni colorate în tonuri închise, bogate. Roșul intens, bogat (bakan) și nuanțele subtile de verde (prazelen’) sunt cele care dau nota caracteristică lucrării. Eleganța unică a întregului este dată, cu toate acestea, de grefarea pe materialul viguros, bizantin a subtilității rafinate a noii școli italiene. Îmbinarea aceasta a două elemente, unul esențial pictural, celălalt sculptural, va fi detaliată în următorul capitol.



101. Mandylionul sau Sfântul Chip, Novgorod, secolul XVI, 129 x 92 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



102. Sfânta Cuvioasă Paraseheva, Sfântul Grigorie Teologul, Sfântul Ioan Hrisostom şi Sfântul Vasile cel Mare, secolul XVI. Tempera cu ou pe un panou din lemn de molid, 147 x 134 cm. Colecţia E. Silin, Moscova.

Începutul secolului al XVI-lea, Novgorod și Pskov

Impresia lăsată asupra întregii Europe de către Renașterea italiană a secolului al XVI-lea a supraviețuit până în prezent, sub forma termenului francez le grand Art. Această expresie se potrivește întregului sistem care a determinat statul să se implice în artă. Tot acest proces a luat forma unor sculpturi, clădiri și picturi murale minunate, structuri al căror scop era unul pur decorativ, grandios. Dar acest val de artă măreață sau, cel puțin, ambițioasă s-a stins în Europa Centrală, care nu era pregătită să o primească și să o dezvolte. Gustul extins pentru pictura murală a cuprins chiar și Rusia, dar sub forma unor teme iconografice neclare, amestecate cu lucrări mutate din manuscrisele iluminate pe pereții clădirilor. Cu toate acestea, mișcarea generală din artă a trecut ca o briză proaspătă prin Europa de Est, grăbind astfel dezvoltarea unui stil profund personalizat. Desigur, acest stil mergea după vechile reguli ale picturii de icoane, prefera să se raporteze în continuare la modelele secolului al XV-lea, continuând să se dedice în întregime cauzei religioase, în timp ce secolul al XVI-lea a introdus mai multe sibiecte din lumea antică sau din lucrările decorative. În general, pictorii de icoane preferau arta impunătoare a lui Mantegna Școlii milaneze. Astfel, vechile legături ale picturii de icoane grecești cu Veneția și Padova erau suplimentate.

Tendința generală mergea spre găsirea de figuri înalte și maiestuoase care să-i descrie pe Hristos, pe apostoli și profeți, spre reinstaurarea fiorului religios străvechi și spre alungirea și subțierea proporțiilor corpului. Forma drapajelor reținea contururile tradiționale, dar nu le dădea o nuanță mai plastică. Putea fi observată o nouă tehnică în desenarea liniilor paralele ale faldurilor. Dintre meșterii de icoane se remarcă desenatorii (cuvântul tehnic este znamenșcik, care vine de la znamenit', a face un desen original și nu doar o copie, o simplă trasare); iar asta înseamnă, încă o dată, o schimbare în compoziția icoanei și în dispunerea personajelor. În orice caz, desenul nu este realizat după natură, ceea ce înseamnă că este supus regulii tipului general și rămâne deci simbolic, iar tipul iconic fundamental este acela al pietății convenționale: tipul ascetic, înalt și osos. Noul stil de desen este mai bine stăpânit și mai corect, dar nu reușește să redea elementele caracteristice tipurilor diferite de personaje, pierzând astfel impresia realității, a însufleții. Impresia generală de nemișcare este accentuată de mulțimea de linii verticale care traverseaza figurile pictate; deschiderea

faldurilor cauzată de proiecţia genunchilor era o trăsătură des întâlnită în lucrările bizantine, dar acum aproape că dispare, singurele falduri transversale fiind poziţionate la umeri şi deasupra încheieturii chitonului.

Şi culorile au suferit o modificare considerabilă. Tonurile închise fac loc luminozităţii; acest lucru este evident sub influenţa picturii murale. Stratul de ocru este mai subţire, chipurile mai galbene, nuanţate ici-colo cu alb, de obicei nu se mai foloseşte sankir pentru straturile inferioare, iar umbrele nu sunt redate decât foarte puţin prin tonuri de verde acolo unde ar trebui să fie mai pronunţate. Reflexele complementare, bicolore sunt scoase din uz, odată cu folosirea nuanţelor de prazelen'. Dar cel mai important aspect al coloritului din această epocă, în comparaţie cu cel al fostelor şcoli, îl reprezintă colorarea intensă, multicoloră a veşmintelor şi detaliile elaborate asociate acestora. Această practică este întâlnită începând cu sfârşitul secolului al XV-lea în cadrul şcolii de la Novgorod şi se datorează influenţei şcolilor italo-cretane, care, la rândul lor, fuseseră influenţate de pictorii veneţieni: Jacobello del Fiore, Stefano da Zevio della Verona, Michele Lambertini, Michele Giambono, Catarino, Lorenzo Veneziano. Veneţienii, începând cu Crivelli şi sfârşind cu Jacopo Bellini, au împrumutat culorile bogate şi variate, ca şi complexitatea costumelor, de la flamanzi.

Culorile vii sunt anume alese: roşu, ocru, ultramarin, turcoaz, diferite nuanţe de roz şi altele asemenea; deasupra tuturor acestor lucruri, a modelelor florale, a marginilor şi a elementelor de luminozitate, este ţesută o pânză fină aurie, ca de păianjen, executată cu ajutorul unor pensule extrem de fine muiate în aur, iar în cele mai reuşite dintre icoane maniera veneţiană este dusă spre perfecţiune. Pictorii de icoane găsesc o mare plăcere în a-şi arăta îndemânarea la decorarea hainelor prinţilor şi nobililor, înveşmântaţi, de obicei, în robe albe, tivite cu tot felul de broderii şi ornamente incredibile. Această modă datează din vremea spectacolelor şi a turnirurilor care aveau loc la curţile regale din Ferrara şi Mantua, sau a spectacolelor veneţiene. Înainte de a da exemple noi despre frecvenţa acestor trăsături în arta iconografică, trebuie să avem o descriere completă a noii metode de aplicare a culorilor, numită metoda „fuziunii" (Plav' vine de la plavit', care înseamnă „a topi" sau „a pluti"). Această metodă apare încă din secolul al XIV-lea, însă doar în cazuri excepţionale; ea se generalizează de-abia spre sfârşitul celui de-al XV-lea. Pictorii de icoane moderni o consideră o raritate în operele vechi, iar în vremurile moderne ea este foarte rar folosită, şi atunci doar de cei foarte talentaţi. Tehnica constă în a aplica în aşa fel vopseaua, încât să se stabilească o continuitate între părţile componente ale unei picturi

(suprafețele mari, ușoarele tușe de lumină sau umbrele), iar opera finalizată să capete o anumită eleganţă prin obţinerea unei suprafeţe smălţuite, asemănătoare tușelor maeștrilor picturii în ulei. Nu știm dacă metoda fuziunii era, de fapt, o imitație a acesteia, dar se poate observa o tendință de genul acesta de-a lungul secolului al XV-lea. Am profitat astfel de ocazia de a arăta metoda specifică de realizare a mantiei lui Hristos și a vălului Fecioarei: roșul sau movul închis al țesăturii nu prezintă tușe de lumină pe falduri, ca și când pictorul ar fi hotărât să coloreze o întreagă bucată de pânză într-un singur ton, de frică să nu strice efectul culorii nuanțându. În același timp, restul elementelor din icoană sunt nuanțate dupa obișnuitul model grecesc. Aceeași practică poate fi observată pe alocuri în icoanele italo-cretane în care priceperea pictorului la mânuirea elementelor a reușit să creeze un contrast față de icoanele obișnuite, realizate după maniera greacă a tușelor de lumină.

Desigur, când tehnica fuziunii trece de la draperii la fețe, tonurile mai slabe atenuează aspectul uscățiv și ascetic al figurilor, cu alte cuvinte, renunță la această trăsătură caracteristică. În secolul al XVI-lea, iconografia este deja, mai degrabă, orientată către efectul estetic, urmărind să încânte ochiul, în detrimentul accentului pus în trecut pe caracter, astfel încât școli întregi de meșteșugari ieșeau din perioada de pregătire specializați în tehnica „fuziunii”. Modelul grec al tonurilor foarte accentuate este de natură mai mult sculpturală, dar în tradiția picturii, de asemenea, și probabil necesita o mai mare îndemânare și precizie a execuției, deci și mai mult timp. În Grecia se folosea un termen special, glycasmós, pentru suprafața realizată prin tehnica „fuziunii”. Dionisie din Furna[106] ne spune cum se prepară culoarea prin amestecarea a două părți de cafeniu cu o parte, sau chiar mai puțin, de pământiu și apoi cum se realizează pielea.

Rovinski susține că, în școala de la Novgorod și în prima școală Stroganov (care se numește școala timpurie de la Moscova), chipurile din icoanele de mari dimensiuni sunt realizate prin tehnica fuziunii, numai în sankir, aproape fără umbre și lumini. Ceea ce este adevărat, explicând, în același timp, de ce iconarii moderni au o deosebită admirație pentru tehnica fuziunii din vechile icoane și adaugă nota „culoarea pielii a fost realizată în sfumato (dâmom)”. Sankirul simplu, cum se explică mai sus, este de culoare maro-închis, iar atunci când se aplică peste acesta ocru-pal în straturi foarte fine, marginile capătă acel aspect nedefinit de negură sau fum (poate prin posibila influență a tehnicii sfumato, utilizate de pictorii italieni) și de aceea a fost comparat cu „pictura în fum”. De remarcat este faptul că inclusiv chipul figurii principale din icoană este pictat

prin tehnica fuziunii, în timp ce la figurile secundare se pot regăsi secţiuni în tonuri luminoase, deşi sunt realizate de acelaşi maestru sau ucenic. În lucrările de mici dimensiuni s-au păstrat tonurile luminoase din tehnica grecească pentru a nu sublinia relieful.



103. Dionisie, Sfântul Alexie înconjurat de scene hagiografice, sfârşitul secolului al XV-lea. Catedrala Adormirii, Moscova.



104. Judecata de Apoi, secolele XV-XVI. Muzeul Național Ucrainean, Lviv, Ucraina.



105. Ridicarea Deisis ului, Hristos în slavă, Novgorod, secolul XVI, 108 x 75 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

În toată această perioadă, arta vestică a influenţat puternic iconografia estică sau lumea greacă şi, indirect, iconografia rusă. Modelele preluate nu mai proveneau exclusiv de pe Athos. Sursa de influenţă a fost mult mai puternică prin şcoala italo-cretană şi, de asemenea, în Moldova şi Bucovina prin Galiţia şi Volânia.

La finele secolului al XV-lea, odată cu dezvoltarea unui mare curent artistic sub egida celebrului Squarcione, profesorul marelui Mantegna, se stabileşte tradiţia unui schimb de compoziţii iconografice între Est şi Vest[107].

Se ştie, de asemenea, că Matei Corvin, regele Ungariei (mort în 1490), a angajat la curtea sa aproape treizeci dintre cei mai talentaţi miniaturişti din Florenţa şi din alte oraşe italiene şi că, atunci când biblioteca acestuia a fost capturată de către turci în 1526, comorile sale artistice s-au răspândit în toată Europa de Est. Numai aşa se poate explica descoperirea unor modele italiene reproduse în Evanghelia de la Peresopnița[108]. În secolul al XVI-lea, în Moldova, se găseau bresle de iconari peregrini, care mergeau din loc în loc, pictând pereţii bisericilor, icoane, compilând manuale pentru pictori cu descrieri şi schiţe de modele. Pictori de la Veneţia au fost invitaţi la curtea voievodului din Moldova în 1560.

Liderul artistic al iconografiei de la Novgorod la începutul secolului al XVI-lea era, conform scrierilor recente, „iconarul Dionisie şi ucenicii săi” (ikonnik Dionisi so ceadî), când cele mai multe din lucrările sale au fost realizate, de fapt, la Moscova. Este adevărat că prima sa lucrare cunoscută a fost făcută pentru Sf. Pafnutie (m. 1479) la mănăstirea din Borovsk, la o sută de kilometri sud-vest de Moscova. Colegul acestuia era celebrul Mitrofan, care, în Viaţa Sf. Pafnutie, este supranumit „cel mai cunoscut iconar dintre toţi”, dar acesta nu trebuie să fie un motiv pentru a presupune că a făcut parte din şcoala de la Novgorod, şi nu din cea de la Suzdal. În 1482, a fost invitat la Moscova, împreună cu meşterii săi, părintele „Timofei, Iareţ şi Kon” să picteze iconostasul Catedralei Uspenski, lucrare „absolut minunată”. În 1484, Dionisie, împreună cu fii săi, Teodosie şi Vladimir, şi Paisie cel Mare[109], „iconari pricepuţi”, sau, aşa cum şi mai bine s-

a spus, „pictorii vieţii de pe pământul Rusiei, care au lucrat vreme îndelungată în bisericile din Volokolamsk (mănăstire renumită, la o sută de kilometri vest-nord-vest de Moscova, întemeiată în 1478)”. Considerăm că numărul mare de icoane atribuite lui Dionisie este motivul pentru care acesta este strâns legat de Suzdal, pentru că ar fi fost nevoie de un grup numeros de meşteri pentru a le realiza, iar aceştia nu puteau veni decât din regiunea Suzdal. Într-un fel sau altul, faima lui Dionisie s-a transmis de la un stareţ la altul, până în nordul îndepărtat, iar în jurul anilor 1500-1502, acesta lucra, împreună cu ucenicii săi, la mănăstirea Sf. Ferapont, în apropierea Lacului Alb şi a mănăstirii Sf. Chiril (la 550 de kilometri nord de Moscova şi est de Petersburg). Cu toate că aceste mănăstiri se aflau în regiunea Novgorod, ele erau întemeiate de călugări de la mănăstiri din Moscova, iar ardoarea lui Dionisie demonstrează că acesta era mai degrabă legat de Rusia Mare centrală. De vreme ce nu ne-a rămas nimic altceva de la Dionisie decât picturile murale de la Sf. Ferapont (peste celelalte fresce pictânduse fără îndurare şi fără ca icoanele acestuia să fi fost restaurate sau studiate), ele servesc drept unica bază pentru o evaluare a talentului său. Înzestrarea acestuia ca iconar ar fi putut fi determinată fie de icoane, fie de picturi din manuscrisele care, la vremea respectivă, erau realizate de iconari, dar nu se cunoaşte nicio lucrare realizată de el, deşi miniaturile semnate de fiul său, Teodosie, au supravieţuit. Laudele aduse lui Dionisie ca pictor se datorează nu frescelor sale, ci virtuozităţii sale deosebite ca desenator, „în reprezentările asemănătoare vieţii”. Lucrările de la mănăstirea Ferapont sunt, desigur, reprezentative pentru şcoala din care face parte şi nu pentru maestru în sine. Cu toate că sunt echilibrate din punct de vedere calitativ şi demonstrează o siguranţă a execuţiei, ele se caracterizează totuşi prin proporţii exagerate, o execuţie mecanică şi superficialitate. Fără îndoială, acestea ne dau multe informaţii despre resursele utilizate în pictură la vremea respectivă: grund şlefuit de o calitate excelentă, fundale diafane în indigo-pal, pigmenţi în nuanţe deschise, reflexe bicolore, brocarturi cu ţesături sofisticate, biserici şi arhitectură elaborată. Putem vedea, de asemenea, că cea mai mare parte a evenimentelor biblice, compoziţiile ilustrând Acatistul Maicii Domnului (Biserica purta hramul Naşterii Maicii Domnului) şi figurile sfinţilor erau pictate în cel mai nou stil, ceea ce dovedeşte că tiparul obişnuit fusese depăşit. De aceea toate figurile sunt atât de „iconice”, iar efectul general al frescelor pictate este preferabil detaliilor separate, datorită figurilor delicate pline de graţie şi coloristicii luminoase şi calde. Cu toate acestea, în ciuda tuturor elementelor noi introduse de Dionisie, acesta nu s-a îndepărtat de vechiul model al picturii ruseşti, ci numai l-a înfrumuseţat. De aceea nu există termeni de comparaţie între frescele de la Ferapont şi cele ale lui Giotto din Biserica Madonna della Arena din Padova. Pentru că, deşi noul stil a profitat de elementele de suprafaţă ale italienilor, nu s-

a abătut de la modelul de bază, iar tradiția bizantină a rămas neatinsă, așa cum a fost adoptată de cele două școli, de la Suzdal și de la Novgorod, prima printr-o formă destul de elaborată, iar a doua mai simplă. Acest model fără tonuri luminoase, fie fragmentar sau pe suprafețe, cu linii vagi și simple, care să indice conturul sau faldurile, avea un caracter unitar și scutea detaliile de utilizarea unor tonuri luminoase, dar nu a reușit să se transforme esențial în pictură imitativă: nici pe departe, caracterul iconic a devenit mai accentuat ca niciodată, ca rezultat al tratamentului superficial al trăsăturilor distincte și al reliefului.



106. Miracolul Sfântului Gheorghe omorând Balaurul, sfârşitul secolului al XV-lea, 89 x 67 cm. Din satul Cenkursk, regiunea Vologda. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



107. Răstignirea, cca 1500. Tempera cu ou pe un panou de lemn de lămâi, 85 x 52 cm. De la o mănăstire din preajma regiunii Vologda. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



108. Intrarea în Ierusalim, Moscova, jumătatea secolului al XVI-lea, 71 x 56 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



109. Învierea, Pskov, prima jumătate a secolului al XIV-lea. 54 x 54 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Dar noile stiluri de la Novgorod și, probabil, de la Pskov erau, în mod evident, destul de diferite prin natura lor și pot fi recunoscute nu atât în cazul picturilor murale, cât în cel al icoanelor. Într-adevăr, din această fază, stilul iconic devine predominant în pictura murală, iar ocrul va fi culoarea preferată. Apoi, dacă ne limităm la icoane, trebuie, înainte de toate, să luăm în considerare detaliile din icoana de mari dimensiuni Judecata de Apoi și Viața Sf. Gheorghe din scenele laterale din icoana de mari dimensiuni dedicată sfântului. Icoanele trezesc admirație prin frumusețea cerului albastru de pe fundal, prin eleganța petelor de culoare și luminozitatea ornamentelor bogate. Am menționat deja prezența aceleiași luminozități și a acelorași pete de culoare în icoanele răsăritene care imită arta din Vest, ce sublinia elementele decorative prin influența procesiunilor decorative, a reprezentațiilor de teatru și a teatrului medieval care reproducea scene din Noul Testament[110]. Acesta este momentul în care veșmintele „apostolice” simple sunt înlocuite de chitoane și himatioane, de obicei în nuanțe de albastru-pal și mov-închis, îngerii și arhanghelii poartă stihare superbe și patrafire aurii, până și Iisus Însuși este reprezentat în haine superbe, cu o diademă pe cap, de unde și imaginea simbolică de Mare Preot pe care a căpătat-o Iisus în Est. Toate acestea au fost continuate în literatura mistică despre „Viziunile Raiului”, cum ar fi imaginile introduse, de exemplu, în „Viața Sf. Vasile cel Nou”[111], porțile de cleștar luminos ale sfântului Ierusalim, ființe strălucind ca stelele, tineri înveșmântați în foc, tronul alb al lui Dumnezeu înconjurat de tineri înveșmântați în purpuriu, palatele sfinților în varii culori, pline de flori, cu podele aurite, săli susținute de piloni de smarald, bărbați în veșminte albe ca zăpada din lână pură, cu fețele strălucind ca luna în întunericul nopții. Toate aceste imagini frizează absurdul, cu sfinți care au sprâncenele înscrise cu litere de lumină, „profet”, „spirit umil”, iar păcătoșii au capetele marcate cu litere roșii, numind păcatul fiecăruia: „hoție”, „crimă”, „adulter”, „vrăjitor” și așa mai departe. Acest ultim detaliu descrie noua tendință a icoanelor spre inscripții minuscule prin care sunt denumite persoanele sau grupurile. A doua icoană, Viața Sf. Gheorghe[112], se distinge prin ilustrarea faptelor cavalerești ale eroului și martirului în cel mai dramatic mod posibil. Este reprezentat la o vârstă fragedă, aproape un băiețandru, pentru un efect

contrastant şi mai puternic la alăturarea cu barbarii brutali care îl torturează. Pictorul de la Novgorod îi înzestrează cu staturi impunătoare, cu feţe pline de cruzime şi gesturi sălbatice, iar în acestea putem vedea tipurile definitorii pentru democraţia din Novgorod. Icoana Schimbarea la Faţă este un exemplu minunat atât de icoană de la sfârşitul secolului al XV-lea, cât şi de remodelare a vechilor compoziţii şi tipuri. Scena Spălării picioarelor Apostolilor este tipică în stilul iconografic de exagerare a pozei şi mişcărilor: Hristos, de exemplu, este petrecut cu un ştergar şi ţine altul în mână. Ca să nu fie supus unei asemenea înjosiri cum ar fi aceea de a se apleca la picioarele Apostolilor, aceştia sunt dispuşi în două rânduri de câte şase, primul pe o bancă, iar celălalt pe treapta înaltă dintr-o baie rusească. Astfel, Hristos nu ajunge să spele picioarele lui Petru, iar Apostolul se ridică pentru a-şi arăta supunerea în faţa voinţei lui Hristos, care face un semn către cap pentru a-i spune „Dacă nu te voi spăla, nu ai parte cu Mine.” (Ioan XIII, 8). Ceilalţi Apostoli discută în grupuri de doi sau trei şi este reprodusă şi scena tipică a descheierii sandalelor. Hristos poartă veşminte în acea culoare numită purpuriu veneţian, iar Apostolii chitoane şi patrafire de diverse culori. Vechile modele greceşti capătă o nouă coloristică, iar dispunerea şi tipurile sunt pe jumătate greceşti, pe jumătate italiene. Pentru a putea determina mai bine schimbările de stil, să analizăm două versiuni ale Intrării Domnului în Ierusalim, una din Muzeul Rus de Stat, din jurul anului 1500, iar cealaltă din colecţia Ostrouhov, de la mijlocul sau chiar sfârşitul secolului al XVI-lea[113]. La o comparaţie, se poate vedea foarte clar cum maestrul generaţiei următoare a schimbat vechile modele şi desene. Este caracteristică înlocuirea munţilor cu dealuri, care, în mâinile maeştrilor din secolul al XVII-lea, se vor transforma în crânguri de arbuşti necunoscuţi sau „copaci pitici” (kustiki, cum le spuneau iconarii). Dar figurile sunt ilustrate în acelaşi stil scrupulos, cu aceleaşi atitudini, mişcări şi dispuneri.

Iconografia de la Novgorod din prima jumătate a secolului al XVI-lea a fost înfloritoare, în ciuda poziţiei defavorabile a oraşului. Unul dintre factorii implicaţi a fost noul obicei al bisericilor de a se împodobi cu fresce imense şi icoane, începând cu catapetesme monumentale în altar, marile icoane care acoperă stâlpii naosului şi o porţiune din partea laterală a naosului, până la micile iconostase din capelele laterale. Un nou tip de icoană devine predominant: icoane de mari dimensiuni ale lui Hristos, Fecioarei, Sfinţilor şi Sărbătorilor, cu scene din vieţile acestora şi faptele lor. Cel mai bun exemplu de o astfel de biserică, împodobită în acest stil, cu icoane preţioase, este acela al Bisericii Sf. Petru şi Pavel de lângă Catedrala Sofia de la Novgorod[114]. Icoanele de acest tip presupuneau o dezvoltare a stilului monumental care să furnizeze o figură

centrală, cum ar fi mulţi dintre sfinţii veneraţi la Novgorod: Sf. Nicolae de Mira, Teodor Stratilat, Sfântul Apostol Filip, Sfântul și Dreptul Procopie, Varlaam Kutinski, Apostolul Iacob, Andrei cel Nebun pentru Hristos, Chiril de la Lacul Alb și alţii asemenea. În acelaşi timp, aceste scene minuscule, dispuse în compartimente în jurul icoanei principale, erau o ocazie excelentă pentru realizarea unor lucrări detaliate la scară redusă, într-un stil care putea fi mai flexibil și mai animat, ilustrând miracole și martirii, permiţând o abordare mai dramatică, în stilul modelelor vestice. Aşa-numitul stil friaz', ori stilul franţuzesc, s-au dezvoltat, de asemenea, la Novgorod, iar studierea bisericilor de la Novgorod ar oferi multe informaţii cu privire la acest stil iconografic special și temele sale neobișnuite.





110. Sfântul Petru şi Sfântul Nicolae, secolul al XV-lea. Din Deisisul Bisericii din satul Astafievo. Muzeul de Arte Frumoase, Arhanghelsk, Rusia.



111. Ridicarea Deisisului, Arhanghelul Gavriil, Novgorod, secolul XVI. 109 x 38 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


АР ГИ ВРИИАХ

112. Ridicarea Deisisului, Arhanghelul Mihail, Novgorod, secolul XVI. 109 x 43 cm. Galeria de Stat Tretiakov.

Desigur, nu toate noile tipare și teme care au fost introduse la Novgorod sunt valoroase, nici din punctul de vedere al conținutului și nici sub aspectul virtuozității, și când acesta a fost preluat la Moscova, el a determinat atât o irosire a măiestriei, cât și o anumită purificare. Să luăm spre exemplificare seria de icoane ale Chipului Domnului, începând cu cea mai caracteristică dintre acestea, Mântuitorul cu ochi de foc (Iaroe Oko). Primul model de acest tip, un original românesc din secolul al XV-lea, se află acum în Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Moscova. Mai puțin caracteristic pentru versiunile de la începutul secolului al XVII-lea ale Chipului Mântuitorului nefăcut de mână omenească (Giulgiul), pictat pentru uz personal. Cel mai remarcabil dintre acestea este giulgiul intitulat Mântuitorul cu barba udă, din cauza formei neobișnuite a bărbii sale ascuțite. O astfel de icoană are un efect spectaculos în biserică, printre icoane de dimensiuni medii ale Profeților și Patriarhilor, dar lasă o impresie neobișnuită atunci când se regăsește într-un muzeu. Această copie, care a fost restaurată, provine din secolul al XVI-lea.

Catapeteasma din Biserica Sf. Petru și Pavel de la Novgorod a fost restaurată după incendiul din 1548. Unele dintre icoane au fost fixate de aceasta după ce au supraviețuit incendiului, dar cea mai mare parte datează de la jumătatea secolului al XVI-lea, din chiar anii în care Mitropolitul Macarie le-a mutat din atelierele de la Novgorod la Moscova[115] și de aceea ar fi extrem de interesantă o comparație între Catedrala Adormirii Maicii Domnului de la Moscova provenind din perioade diferite ale secolului al XVI-lea. În tot cazul, restaurarea icoanelor abia a început, una fiind finalizată, fără prea mare succes, iar în biserica de la Moscova numai două icoane de mari dimensiuni au fost restaurate, dar nu este încă disponibilă nicio fotografie a acestora. Astfel, nu sunt disponibile materiale pentru studiu. Cu toate acestea, subiectele și tratamentul general sunt destul de interesante. La drept vorbind, nu toate icoanele din bisericile de la Novgorod au fost repictate. Unele dintre acestea au fost numai acoperite cu straturi consistente de ulei de măsline care s-a întărit și s-a închis la culoare, făcând dificilă distingerea culorilor, dar, cu toate că este dificil să identifici linia desenului, se poate remarca totuși calitatea acestora. Pentru că, într-adevăr, desenul și

compoziţia sunt deosebit de reuşite, demonstrând că Novgorodul a urmat şcoala de la Suzdal, substituind stilul iniţial de desen, de o simplitate aproape mecanică, printr-o mai mare rigurozitate.

Este superb felul în care icoanele capătă un stil aproape grandios în sărbătorile de la Novgorod. Una dintre aceste icoane este cea a celor mai însemnaţi Aspostoli, Sf. Petru şi Pavel, cu scrieri în mâini (după modelul vestic). Un fapt demn de atenţie este acela că amândoi au pierdut trăsăturile greco-romane, semănând mai mult oamenilor de la Novgorod, cu excepţia faptului că Sf. Petru îşi păstrează buclele caracteristice pentru vechile icoane. Dar aspectul general al acestor două figuri, cu privirea aţintită înainte, în poziţie dreaptă din cap până în picioare, cu veşmintele apostolice netezite şi plisate în cute subțiri, este întru totul iconic.

Mult mai însufleţită este icoana Adorarea lanţurilor Sfântului Petru, ilustrând un Împărat, un Episcop şi alte figuri sfinte închinându-se în faţa unor lanţuri în spatele cărora este reprezentată o icoană a Sfântului Petru eliberat din închisoare. Pe fundal este pictată o biserică de o arhitectură fantastică, pe al cărei fronton triunghiular este pictată icoana lui Hristos Pantocrator, peste care se ridică o clopotniţă superbă. Şi în alte biserici din Novgorod s-au păstrat mai multe icoane valoroase cu scene secundare din vieţile sfinţilor.

Trebuie, de asemenea, menţionată biserica deosebit de valoroasă a Sfinţilor Boris şi Gleb din Piaţa de pe malul Volhovului. Aceasta a făcut subiectul unei favori special din partea prinţesei de Novgorod, iar în interiorul ei se regăsesc întregi colecţii de icoane, de la cele mai timpurii până la exemplare din perioada cea mai înfloritoare a iconografiei. De pildă, într-una din capele se află icoana Sf. Boris şi Gleb, un exemplar minunat de la finele secolului al XV-lea sau începutul secolului al XVI-lea. Cei doi sfinţi sunt înfăţişaţi călare (ca şi alţi sfinţi, cum ar fi Sf. Teodor Stratilat şi Sf. Teodor Tiron). Acesta a fost modelul pentru multe copii superbe, ca, de exemplu, icoana de mici dimensiuni a Sf. Boris şi Gleb din Cimitirul Rogojski din Moscova. Asemănarea cu fresca lui Benozzo Gozzoli din capela Palatului Riccardi-Medici din Florenţa este atât de mare, încât nu încape îndoială că artistul a realizat aceste copii după originalele italiene. Mantia de brocart şi ghetrele au fost căptuşite cu blană şi brodate cu ramuri şi flori de aur, la fel ca în icoanele veneţiene din secolul al XV-lea.



113. Ridicarea Deisisului, Sfântul Ioan cel Nou, Novgorod, secolul XVI. 109 x 40 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



114. Ridicarea Deisisului, Fecioara, Novgorod, secolul XVI. 109 x 40 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



115. Ridicarea Deisisului, Apostolul Pavel, Novgorod, secolul XVI. 109 x 40 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


ПА
АПЛЪ ПАВЕЛЪ

116. Ridicarea Deisisului, Apostolul Petru, Novgorod, secolul XVI.
109 x 41 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



117. Sfântul Nicolae din Myra, începutul secolului al XVI-lea. Biserica Sfântul Nicolae de pe malul râului, Kiev.

În colecţiile private de la Moscova se găsesc mai multe icoane din secolul al XVI-lea, încadrate de miniaturi: în Colecţia Ostrouhov[116] se află o icoană a Sf. Ioan Evanghelistul, care îl ilustrează pe sfânt în Patmos, în timp ce îi dictează lui Prohor, iar pe margine sunt pictate, în cel mai strict stil iconic, scene din viaţa Sfântului. Altele sunt Sf. Chiril al Ierusalimului de la Lacul Alb, Sfânta Treime cu cele mai importante sărbători din an, Soborul Sf. Mihail, Sf. Gheorghe, Chipul Sfânt, un Panegiric al Sfintei Maria a Semnului (secolul al XV-lea), Sf. Ilie şi mulţi alţii. Familia Morozov deţinea icoane minunate ale Sf. Niceta, Sf. Nicolae, Sf. Chiril şi Atanasie, Sfintei Treimi, o versiune remarcabilă a Judecăţii de Apoi, Tu eşti bucuria noastră, Acoperământul Maicii Domnului (Pokrov), Sf. Boris şi Gleb desculţi. Colecţia Egorov numără o serie de icoane „fixe” de la Novgorod: Tu eşti bucuria noastră, Ochiul cel neadormit şi multe icoane de mici dimensiuni de la Novgorod şi Pskov şi copii timpurii de la Moscova ale acestora.

Iconografia s-a dezvoltat la Pskov mai târziu decât la Novgorod, cel mai probabil în secolul al XV-lea. La sfârşitul secolului la XVI-lea, capătă accente decorative cu precădere, deşi iconarii moderni nu admit acest fapt cu uşurinţă. În bisericile din Pskov, icoanele sunt aproape la fel de impresionante ca şi cele din Novgorod, într-adevăr, în cele mai multe cazuri datorită absenţei frescelor, cu excepţia aceleia a lui Hristos din Mănăstirea Miroj. Sursa iconografiei de la Pskov se regăseşte la Novgorod şi se poate spune că şcolile de la Pskov au căpătat o identitate aparte abia la sfârşitul secolului al XV-lea. Dar, pentru că în secolul al XVI-lea Pskov a avut o istorie netulburată, aceste şcoli au avut posibilitatea de a-şi dezvolta în mod firesc propriul stil. Una dintre trăsăturile deosebite remarcate până acum a fost multiplicarea ornamentelor simple, de exemplu, draperiile în tonuri închise sunt scoase în evidenţă sau luminate printr-o tuşă aurie aplicată de-a lungul cutelor, veşmintelor înfrumuseţate cu tipare florale, clădirilor sau chiar copacilor, plantelor şi frunzelor.

Aprecierea dată la Pskov artei iconografiei reiese şi din conservarea superbelor iconostase, de multe ori cu tot cu filigranele de metal, cu inscripţia donatorilor, precum şi a icoanelor „fixe” şi a icoanelor votive de-a lungul pereţilor, galeriilor,

altarelor, cu o grijă mult mai mare decât cea acordată icoanelor la Novgorod. De aceea, icoanele de la Pskov se află într-o stare incomparabil mai bună, în cele mai multe cazuri nu au fost repictate, iar de foarte multe ori se poate vedea chiar și stratul original de ulei de măsline sau de lac.

O comparație acceptabilă între Pskov și Novgorod este aproape imposibil de realizat, dar, în linii generale, cele două școli sunt comparabile cu Florența și Siena prin direcțiile diferite către care a evoluat fiecare dintre acestea. Școala de la Novgorod, asemenea celei de la Florența, era mai înclinată către pictura murală, în timp ce la Pskov erau preferate icoanele și aproape toată existența artistică a acestei școli s-a exprimat prin icoane, fie originale, fie cópii.

De aceea putem trage concluzia că Școala de la Pskov era mult mai deschisă către influențele modelelor și tehnicii italo-cretane sau chiar pur italiene. În absida uneia dintre bisericile din Pskov se află o copie fidelă a unei icoane venețiene a Nașterii Domnului, cu un exemplar și la Muzeul Rus de Stat, care, dacă nu ar avea o inscripție în slavonă, ar fi negreșit catalogată ca provenind din Grecia. Dar acest lucru nu ar fi posibil, pentru că, atunci când realizează o copie, un iconar pune amprenta propriului stil și nu își propune să imite cu precizie originalul decât dacă este un simplu copist. Mai mult, iconarul de la Pskov este liber în compoziție și expresie datorită faptului că Școala de la Pskov nu s-a întemeiat sub înrâurire grecească, fiind astfel mai receptivă față de influența vestică. Iconarii de la Pskov preferau, așa cum am menționat deja, modelele străine și de aceea luminau culoarea cu hașur aurii: foloseau cu precădere culori vii, intense și stilul „franțuzesc” (friaz’), un stil liber, lipsit de reguli stricte, care pune mai mult accentul pe efectul culorilor, pe dramatismul expresiei[117]. Se pare că tipul absolut preferat de Școala de la Pskov este icoana votivă, dat fiind că datează din timpurile de început ale școlii. Alături de Școala de la Novgorod, Școala de la Pskov a pus bazele școlilor de la Moscova și din regiunile Tver, Rostov și Iaroslavl.

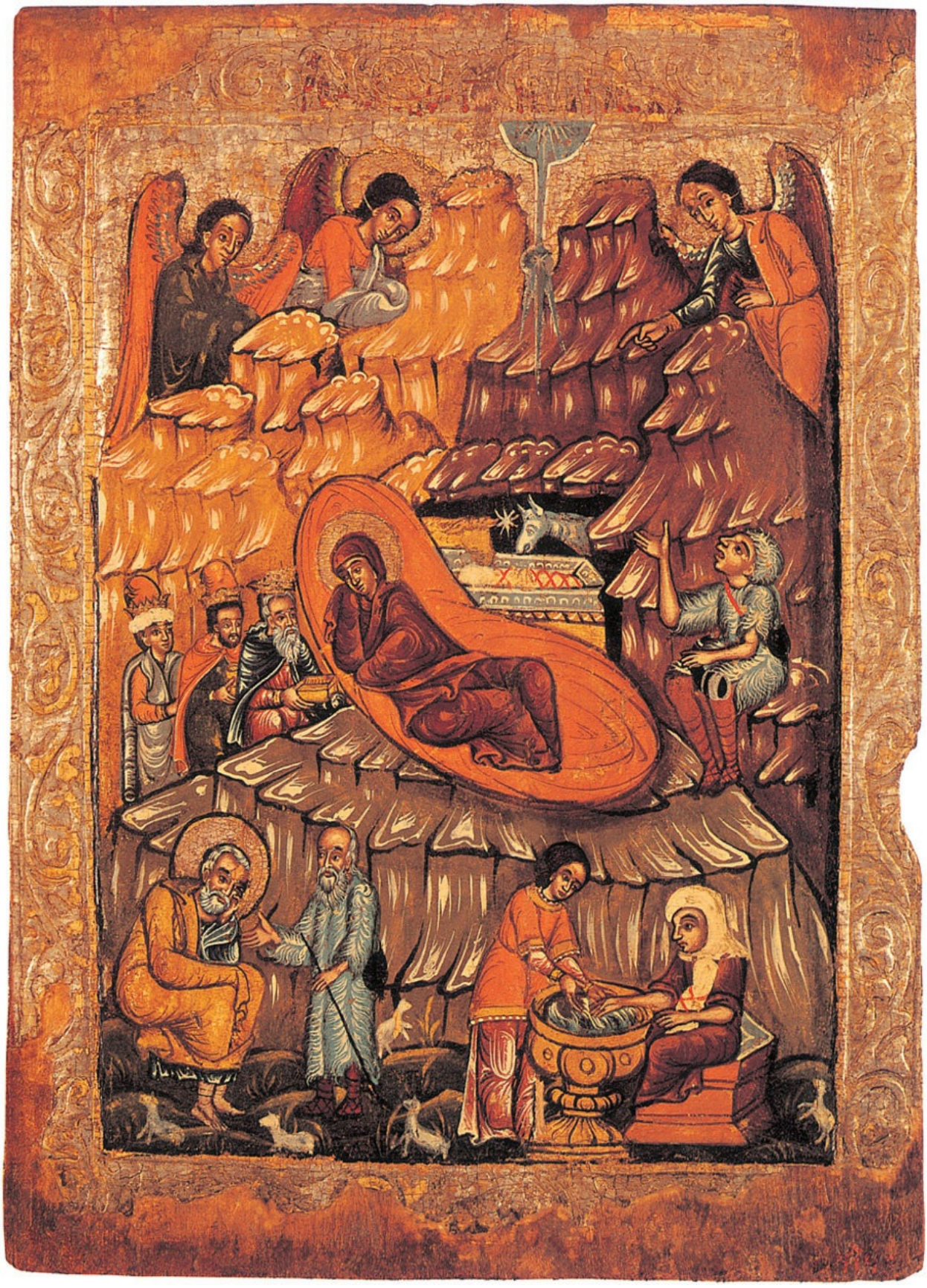
Ipotezele sunt atât de variate, încât este aproape imposibil să stabilim date exacte. Iar în ceea ce privește independența școlilor și criteriile distincte după care acestea pot fi diferențiate, nu știm nici măcar dacă putem să ne ghidăm după icoanele care s-au păstrat în biserici. Cum putem ști cu exactitate dacă iconostasul dintr-o biserică din Pskov nu a fost realizat într-un atelier de la Novgorod? Studierea diverselor icoane din bisericile din Pskov, din Muzeul Rus de Stat și din colecțiile private pentru determinarea acestor criterii ar reprezenta o inițiativă destul de inutilă: orice trăsături caracteristice au fost preluate, cel mai

probabil, de către școlile de la Moscova, unde o să le regăsim ceva mai târziu.

Aceeași mențiune este valabilă pentru întreaga categorie de icoane în așa-zisul stil Stroganov, care se dezvoltă pe la mijlocul secolului al XVI-lea, și pentru icoanele atribuite școlilor de la Ustiug și Vologda. Se știe cât de intensă era activitatea comercială de la Vologda, Ustiug și în general din nordul Rusiei, până la Marea Albă, de asemenea rolul foarte important, economic și educativ, pe care îl aveau în aceste regiuni nordice mănăstirile și centrele religioase mai mici sau chiar chiliile. Cu toate acestea, condițiile materiale favorabile nu sunt o dovadă imediată a existenței artei în regiune, sau măcar a meșteșugurilor artistice, iar comenzile familiei Stroganov ar fi putut fi adresate, în ciuda frecvenței și a cantității, numai școlilor de la Novgorod și Pskov, dat fiind că nu există niciun motiv să atribuim icoanele de la începutul colecției Stroganov unei școli independente.[118]



118. Purtătoarele de mir, Novgorod, secolul XVI. 103 x 78 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



119. Naşterea lui Hristos, jumătatea secolului al XVI-lea. Muzeul Naţional de Artă al Ucrainei, Kiev.

Secolul al XVI-lea, Moscova

La Moscova, pictura de icoane s-a dezvoltat sub ceea ce ar fi trebuit să fie cele mai bune auspicii şi condiţii. Iniţial, a derivat din Şcoala Suzdal, care, pentru perioada de început, prezenta cel mai ridicat nivel de meşteşug artistic, tradiţii şi preocupări. Mai târziu, când pictura de icoane rusă a început să înflorească, Moscova a fost privilegiată de prezenţa celor mai buni iconari şi a celor mai bune modele, de la deja stabilitele şcoli de la Novgorod şi Pskov. În cele din urmă, la mijlocul secolului al XVI-lea, bisericile şi mănăstirile au început să fie decorate cu icoane, sub directa protecţie a ţarilor de la Moscova, a tuturor marilor figuri din acest domeniu, a clasei de negustori şi chiar a oamenilor din popor. Icoanele erau iubite peste tot, iar arta icoanei a fost încurajată financiar, căutându-se în acelaşi timp modelele vechi realizate de cei mai buni maeştri.

Procesul istoric prin care întregul teritoriu rus s-a grupat în jurul Moscovei a devenit tot mai accentuat în secolul al XIV-lea, s-a încetinit în secolul al XV-lea, pentru ca Rusia Mare să devină realitate în secolul al XVI-lea. Această centralizare politică a adus cu sine şi o centralizare a vieţii sociale şi religioase, a educaţiei şi artei. În spiritul acestei tendinţe, Macarie, iniţial Arhiepiscop al Novgorodului şi apoi Mitropolit al Moscovei, a transferat la Moscova atelierele de icoane de la Pskov şi Novgorod, împreună cu scribii. Interesul oficial acordat corectării Liturghierelor şi edictelor bisericeşti reiese şi din cercetarea cărţilor şi a modelelor greceşti pentru icoane, şi din încercarea generală de a ridica nivelul p ă picturii de icoane[119].

Moscova îşi datorează măreţia poziţiei sale ca centru comercial, ea fiind punctul prin care trecea ruta comercială de la est, în apropiere de râul Volga şi regiunea Suzdal, la vest, Galiţia şi Volânia, traversând vechea rută Variagă, de la Marea Baltică la Marea Neagră. Ca punct central al întregului teritoriu rus, a atras atenţia stăpânirii. Primii episcopi din secolele al XIV-lea şi al XV-lea, Petru (1308), Teognost (1327), Alexie (1353) şi Fotie (1408), erau fie iconari ei înşişi, fie au adus cu sine iconari la Moscova, pentru a umple bisericile de lucruri sfinte. Dar, în 1392, Tohtamâş Tătarul a incendiat Moscova şi toate bisericile din oraş, după care lucrările de reconstrucţie au început în anul 1396. Grecul Teofan a realizat picturile murale, uimind rușii prin capacitatea sa de a lucra după

memorie, fără niciun suport de pe care să copieze. Acesta a realizat picturile din Catedrala Arhanghelului Mihail şi a lucrat împreună cu Andrei Rubliov, în 1405, în Catedrala Buna-Vestire şi în altele timp de douăzeci de ani. Cu toate acestea, planurile pentru construirea unui Kremlin permanent şi frumos, care să includă catedrale şi palate, au fost transpuse în viaţă abia în a doua jumătate a secolului al XV-lea şi nu au fost finalizate decât spre sfârşitul secolului al XV-lea: Catedrala Adormirii Maicii Domnului a fost construită în 1479, în 1485 a fost reconstruită Catedrala Buna-Vestire, în 1483 marea Mănăstire Ciudov[120], Catedrala Mântuitorului şi Noua Mănăstire a Mântuitorului în 1491, în 1505 Catedrala Arhanghelului Mihail şi aşa mai departe. Cu toate acestea, decoraţiile interioare din aceste biserici fie se deterioraseră până la jumătatea secolului al XVI-lea, fie îşi pierduseră pur şi simplu valoarea până atunci. De aceea, atât picturile murale, cât şi icoanele, au fost reînnoite, cu excepţia câtorva exemplare vechi, care fie au fost înlocuite, fie au fost păstrate pe pereţii absidelor sau ai capelelor. Atenţia acordată de stat principalelor biserici şi decoraţiilor din interiorul acestora a dus, încă din anul 1547, la stabilirea unor şcoli de pictură de icoane, desigur, sub forma practică a unor ateliere care angajau meşteşugari pentru executarea comenzilor ţarului. Acestora li s-au adăugat Săli de icoane (Ikonnâie palatî), foarte asemănătoare cu ceea ce italienii numesc l’Opera del Duomo, în care se colecţionează modelele şi icoanele pictate pentru catedrale şi paraclise. După aceasta urmează Sala Meşteşugarului, care funcţionează numai pentru cei „superiori”, adică pentru familia ţarului. Şi, nu în ultimul rând, o secţiune specială care funcţiona pe lângă Sala Armelor (Orujeinaia Palata) şi care se ocupa de întreţinerea catedralelor din Moscova. În această activitate nu erau implicaţi numai iconarii, ci şi funcţionarii şi negustorii. Desigur, aceştia puteau fi pasionaţi de icoane sau erau, pur şi simplu, funcţionari care nu preţuiau foarte mult această activitate şi aveau un rol convenţional de a comanda icoane şi a se îngriji de procesul de realizare a acestora. Această schimbare de sistem a modificat inclusiv perspectiva iconarilor, care nu aşteptau niciun fel de evoluţie artistică, noi stiluri sau vreo dezvoltare în vreun sens anume. Comenzile executate urmăreau satisfacerea gustului comun şi nimic mai mult, scopul urmărit fiind pur decorativ pentru aprobarea fără probleme a lucrării detaliate. O modalitate prin care statutul iconarilor angajaţi ai ţarului a crescut a fost şi executarea unor comenzi particulare, cum erau cele pentru familia Stroganov şi pentru alţii, dar, în general, în Rusia veche, numai pictura murală era recunoscută ca artă, în timp ce pictura de icoane era considerată simplu meşteşug, pentru că icoanele au fost întotdeauna realizate pentru a decora casele obişnuite şi palatele şi se vindeau în magazine, alături de alte obiecte de uz casnic.



120. Naşterea lui Hristos, prima jumătate a secolului al XV-lea. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



121. Adormirea Maicii Domnului, Pskov, prima jumătate a secolului al XVI-lea. 113 x 81 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Măsurile luate de țari și creșterea numărului de pictori[121] ar fi trebuit să ducă la descoperirea unui număr mare de tineri talentați care să-și dedice viața acestei îndeletniciri și, prin urmare, această artă ar fi trebuit să evolueze în sens creativ. Dar, de fapt, secolele al XVI-lea și al XVII-lea ne oferă o listă considerabilă de nume de iconari mai mult sau mai puțin celebri: Medovartev Pictorul de Aur (Evangheliarul ilustrat, 1528 d.H., Biblioteca Publică, Petersburg), Dermoiarțev din Novgorod și fiii săi, Alexie Malâi din Pskov (Adormirea Maicii Domnului, în Mănăstirea Lavra, 1521), Semion Mitropolitul (1514), Andrei Protopopul (cunoscut în jurul anului 1535), Ostania, Iacov, Mihail și alții, care au lucrat la icoanele din Catedrala Buna-Vestire (1554). O listă și mai completă avem pentru iconarii din secolul al XVII-lea, dintre care mulți au lucrat pentru familia Stroganov, la sfârșitul secolului al XVI-lea: Stepan Arefiev, Borozdin, Perșkinii, Savinii, Kostromitinovii, Cirinii, Bezminii, Ușakov, Saltanov, Reazaneț, Apostol-Iuriev, Ulanov, Poznanski și mulți alții[122]. În același timp, analiza de față, limitată în comparații, informații și mai ales materiale de la care să pornească, va reuși totuși să arate că această listă cuprinzătoare de nume nu include niciun caz de creativitate personală care să transforme mecanismul picturii de icoane în activitate artistică personală cu sentiment religios. Nu se întrevede nicio încercare marcată de talent pentru a schimba compoziția, tipurile sau expresia prin care să se creeze un nou model, cu trăsături particulare. Unicul caz de acest fel este Andrei Rubliov, dar în Școala de la Novgorod nu se regăsește nicio altă lucrare care să-i egaleze talentul. Poate îi sunt asemănător, dar numai în ceea ce privește expresia artistică, Prokopi Cirin și unii dintre maeștrii școlii Stroganov: la Simon Ușakov și ucenicii săi se întâlnesc și tipuri noi, dar sunt de proveniență străină, împrumutate din Vest.

Și astfel, istoria iconografiei de la Moscova, în comparație cu școlile timpurii de la Suzdal și Novgorod, pare să ne indice un fel de diminuare a creativității personale, iar toți iconarii menționați nu par să fie decât meșteșugari foarte pricepuți, cu excepția lui Simon Ușakov, care a fost considerat artist independent cel puțin de către contemporanii săi, deși nu toți specialiștii acceptă această teorie. Nu este de mirare că până în ziua de astăzi iconarii continuă să îl

considere pe Andrei Rubliov cel mai mare maestru al artei lor, iar criticii moderni, Muratov, Șcepkin și alții, sunt de acord în privința întâietății Școlii de la Novgorod, care eclipsează importanța Școlii de la Moscova, în care ei nu văd decât o exagerare a elementelor votive, indicând aspectul religios sau ritualic. Aceștia descriu impresionismul icoanelor de la Moscova ca fiind „prozaic”, din cauza culorilor șterse, a lipsei de coerență a compoziției și a influenței „idealismului tradițional”. În ciuda verdictului general acceptat, criticii vorbesc totuși despre calitatea estetică a lucrărilor realizate de iconarii țarilor, care reiese din nuanțele de roșu și albastru, din caracterul popular cald al figurilor și din execuția perfectă din punct de vedere tehnic[123].

Încă din 1551, când atelierele abia începuseră, unul după altul, să se mute la Moscova, Sinodul celor o sută de capitole (Stoglav) a emis mai multe canoane generale cu privire la iconografie. Aceste canoane le cereau meșteșugarilor „să fie oameni umili și buni, care să nu vorbească în deșert, să ducă o viață pioasă, fără certuri, să nu bea, să-și păstreze sufletele curate și să trăiască sub înrâurirea modelelor spirituale. Pentru care țarii și episcopii vor onora acești iconari mai mult decât pe oamenii obișnuiți”. De asemenea, meșteșugarii trebuiau să se ocupe de ucenicii lor. Episcopii urmăreau progresele pe care le făceau ucenicii și acordau o atenție deosebită celor care erau sârguincioși și pioși. Altfel, episcopul putea lua măsuri atât împotriva ucenicului, cât și a meșterului.

De asemenea, episcopul putea lua măsuri împotriva meșteșugarilor care pictau „altfel decât erau învățați, după propriile idei”, sau „fără model”, și vindeau icoanele pictate astfel oamenilor, fără să accepte scuza că își duceau traiul de pe urma acestui meșteșug. În general, episcopul trebuia să se asigure că toți iconarii copiau modele vechi și că nu „pictau zeități imaginare”. Toate aceste canoane și restricții nu au avut niciun fel de efect, nici pozitiv, nici negativ. Clerul ortodox al Bisericii Ruse era la fel de puțin preocupat de iconografie ca și clerul grecesc[124]. Nu a existat totuși cenzură și nici supraveghere de vreun fel, iar comerțul de icoane dintre Biserică și meșteșugari era o chestiune care ținea de negustorie.

Țarii moscoviți, care au reunit pământul Rusiei și poporul rus, au început să considere Rusia un fel de stat privat și au încercat să guverneze astfel, prin birouri (prikazî) stabilite la Moscova și, de asemenea, prin ateliere proprii, pentru avantajul tezaurului și al afacerilor regale[125]. Iconarii au fost inițial reuniți la Moscova, printr-o măsură extraordinară și temporară, pentru a participa la activitatea extinsă de construcție și decorare a catedralelor și bisericilor din

jurul palatului. Cu toate acestea, au intervenit și alte comenzi, iar obiceiul s-a împământenit, aceste reuniuni speciale fiind singura modalitate de a se asigura că icoanele comandate de familia țarului erau realizate corect, până în timpul lui Boris Godunov[126]. Dar această metodă era complicată și costisitoare: iconarii puteau fi plecați pentru a realiza o altă lucrare și nu se întorceau la timp sau refuzau să se prezinte la chemare și nu acceptau comanda. Treptat, lucrările de iconografie pentru țari au fost orientate către un atelier de pe lângă administrația din Moscova, dar, în ciuda acestui aranjament, lucrurile nu s-au dovedit mai simple. Vremurile tulburi nu erau departe și, odată cu ele, a venit și ruina definitivă a administrației politice și economice de la Moscova. Atunci când a fost posibilă refacerea Kremlinului și a catedralelor din interior, după invaziile poloneze, s-a descoperit că nu se asigurase în niciun fel faptul că icoanele sunt realizate corect, deși o mare parte din acestea se păstraseră, pentru că au fost puse la adăpost. Ca măsură temporară, în anii 1613-1614, atelierul de icoane a ținut de atelierul de arme, dar, din cauza importanței problemelor ecleziastice, sub domnia lui Alexei Mihailovici, atelierele de icoane au trecut sub administrația Biroului de Afaceri Interne. În Sala Icoanelor au lucrat câțiva dintre cei mai buni meșteșugari, consilieri, experți și supraveghetori. Dar plata meșterilor și a ucenicilor fie era foarte redusă, fie se realiza sub forma unor recompense care răspundeau unor pretenții specifice, astfel încât meșteșugarii erau nevoiți să își asigure traiul lucrând și în afara atelierului. Iconarii angajați nu primeau nici treizeci de ruble pe an, astfel încât registrele Sălii Icoanelor sunt pline de petiții și plângeri din partea acestora. Pe lângă salariu, aceștia primeau o compensație în natură, care era aproape simbolică, iar de multe ori nu primeau haine, mâncare sau bani. Astfel încât aceștia au început să scrie petiții nesfârșite, care erau complet neglijate de către birou, chiar și în cazul pictorilor extrem de respectați, ca Simon Ușakov. Pe lângă aceasta, reprezentau un caz de perpetuă amânare din partea oficialităților. Desigur, pictorii preluau și alte comenzi, dar erau tot timpul chemați înapoi să lucreze pentru țar. De aceea, trebuia să lase lucrările pe seama ucenicilor, pentru care numai realizau desenul și reveneau pentru a verifica mersul lucrurilor, reparau icoanele din catedrale, bisericile palatelor și capele, ofereau consultanță, realizau estimări pentru pictură și supravegheau procurarea de materiale pentru noi comenzi. În consecință, lucrările comandate de familia țarului erau la fel de mult întârziate ca și plățile, în condițiile în care totul trebuia realizat în mare grabă, până la o anumită dată.



122. Teofan Grecul, Adormirea Maicii Domnului, sfârşitul secolului al XIV-lea. Tempera cu ou pe panou din lemn de lămâi, 86 x 68 cm. Muzeul de Istorie al Moscovei, Moscova.



123. Sfântul Teodor Studitul, 1570. Pskov, Biserica Parohială, Kalbbensteinberg, Germania.

Breasla iconarilor din Rusia nu avea un trai prea uşor. Picturile murale din Moscova au început să se înnegrească de la funinginea lumânărilor şi tămâiei, cât şi din cauza umezelii din bisericile care nu erau niciodată încălzite complet. Acestea se despicau şi se deteriorau atât de mult, încât era nevoie să fie restaurate foarte des, motiv pentru care iconarii din toate părţile Rusiei erau convocaţi, conform listelor guvernatorului, din orăşelele şi mănăstirile lor că să lucreze pentru comenzi private. Desenatorii şi cei care pictau chipurile, şi chiar şi restauratorii, erau chemaţi, iar imediat ce erau găsiţi de către guvernatori, erau trimişi imediat la Moscova, la comanda ţarului, unde trebuiau să lucreze fără a crâcni. Iar ceea ce se întâmpla de multe ori era că, la sosirea sa la Moscova, câte un iconar „dintre orfanii din Iaroslavl” rămânea luni în şir în piaţă în căruţa în care sosise, fără niciun adăpost pentru copii sau un pat în care să doarmă. Din acest motiv, iconarii de la oraş evitau, de obicei, să participe la aceste convocări sau fugeau ulterior dacă erau obligaţi de poliţie să participe.

Din această cauză, Moscova nu a reuşit, pe toată durata domniei ţarilor, să formeze o şcoală de iconografie care să ajute meşteşugarii să ajungă la creativitatea artistică necesară. Drept rezultat al indiferenţei şi neglijenţei manifestate de cercurile înalte, a fost imposibilă dezvoltarea unui meşteşug artistic pe teritoriul Rusiei, privând chiar artiştii de libertate şi făcând imposibilă pentru aceştia orice realizare sau posibilitate de prosperitate materială.

În acelaşi timp, se manifesta un interes deosebit pentru icoane, după cum se poate vedea din exemplarele superbe datând din secolul al XIV-lea care s-au păstrat în bisericile din Moscova. În Catedrala Adormirii Maicii Domnului se găseşte o adevărată colecţie de exemplare din secolele al XIV-lea şi al XV-lea şi un registru complet de icoane monumentale din secolul al XVI-lea. Din păcate, acestea au fost încastrate în filigran de argint şi repictate fără îndurare. În 1916 au fost descoperite două icoane de mari dimensiuni ale Sfântului Petru şi Sfântului Alexie, mitropoliţi ai Moscovei, ceea ce demonstrează că, dacă icoanele din întregul registru ar fi fost realizate cu aceeaşi măiestrie, Moscova ar avea acum o colecţie superbă de opere de artă[127]. În Catedrala Adormirii

Maicii Domnului, colecţia este şi mai valoroasă, chiar dacă icoanele nu sunt la fel de vechi. Pe lângă iconostasul principal al Maicii Domnului de la Don din capela de la primul etaj, în fiecare dintre domuri se află o capelă cu iconostas complet, datând din prima jumătate a secolului al XVI-lea, cu rame şi cadre din cel mai fin email. Icoanele se remarcă prin tehnica „fuziunii” şi a tipurilor religioase mai calde, alese pentru ţarine şi fiicele acestora. În Catedrala Arhanghelului Mihail se găsesc icoane datând din secolul al XV-lea până în secolul al XVII-lea, dedicate memoriei ţarilor înmormântaţi în catedrală. În Catedrala Mântuitorului din Pădurea de pini, pe iconostas se află şi acum valoroasa icoană „fixă” a Schimbării la Faţă, pictată de Rubliov, o copie veche a Maicii Domnului din Bogoliubov şi altele. Biserica celor Doisprezece Apostoli din Kremlin include atât icoane greceşti din secolul al XV-lea, cât şi superbe exemplare ruseşti din secolul al XVII-lea. Alte mănăstiri, Ciudov, Andronikov, Simonov, Donskoi, Novospasski, Novodevici (Noua Mănăstire de Maici), Sretenski (Întâmpinarea Maicii Domnului din Vladimir), Ivanovski, Voznesenski Devici (Mănăstirea de Maici Înălţarea Domnului), deţin icoane valoroase fie datorită vechimii, fie stilului. De asemenea, exemplare valoroase deţin şi multe alte biserici, mai ales cea a Maicii Preciste, Maica Domnului din Georgia, Maica Domnului din Vladimir, Maica Domnului din Kazan. În fiecare dintre acestea să găsesc una sau mai multe icoane vechi şi, printre acestea, cele mai bune modele pentru icoanele Sărbătorilor, toate modelele principale ale icoanelor lui Hristos şi ale Fecioarei şi, putem spune, cea mai mare parte a modelelor pentru icoanele sfinţilor ortodocşi. Dacă toate aceste icoane vechi ar fi fost restaurate, Moscova ar avea colecţii întregi care să arate că arta din secolele XVI şi XVII a realizat mult mai multe decât ceea ce s-a păstrat din şcolile de la Novgorod şi Pskov. În sfârşit, pentru a evalua nivelul artistic atins de icoanele realizate la Moscova, ar trebui să analizăm inventarul magazinelor de icoane şi iconostase şi cel al bisericilor din Cimitirul Rogojski al credincioşilor de rit vechi, Cimitirul Schimbării la Faţă al disidenţilor care au refuzat să fie hirotonisiţi şi al Mănăstirii Sf. Nicolae al credincioşilor de rit vechi, care au ajuns la o înţelegere cu Biserica Oficială (Edinoverţî). Toate cele enumerate sunt adevărate muzee de icoane colecţionate cu grijă de către credincioşii de rit vechi, în momentul în care icoanele vechi au pierdut pentru o vreme aprecierea pe care le-o acordau societatea rusă şi guvernul.

Colecţionarea de icoane vechi în Moscova ar fi trebuit să-şi găsească răspunsul în bogăţia picturilor murale, dar, din nefericire, oraşul a fost trecut de multe ori prin foc. Mai mult, indiferenţa arătată monumentelor vechi pe toată durata secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea a dus la

pierderea celor mai multe dintre frescele din secolul al XV-lea şi chiar al XVI-lea. Abia în zilele noastre, şi numai fragmentar, reuşim să descoperim picturile din marile catedrale, acestea fiind imperios necesare în orice încercare de a analiza stilul caracteristic iconografiei de la Moscova.

O pictură murală care a supravieţuit dintr-o serie de picturi din 1514-1519 în capela Maicii Domnului din Catedrala Adormirii Maicii Domnului a fost restaurată cu succes în anul 1913. Efectul general al acestei fresce aminteşte de picturile de la Mănăstirea Ferapont, cu excepţia faptului că aceasta nu este numai incomparabil superioară, ci defineşte un stil destul de diferit, care trimite la influenţa stilului vechi de la Suzdal, din vremea lui Rubliov, de la începutul secolului al XV-lea. Se datorează, probabil, înrâuriri modelelor italo-cretane. Maeştrii italo-cretani au încercat să creeze un stil care să înlocuiască stilul bizantin comun din Naşterea lui Iisus Hristos, un stil care să respecte modelul grecesc, dar care să concureze temele occidentale, Adoraţia păstorilor şi, mai ales, Sfânta Maria şi Iosif cu Pruncul. Rezultatul a fost acela că acum avem exemple de compoziţie atât de elaborată, încât icoana Naşterii lui Hristos a devenit o temă a Acatistului Sfintei Fecioare. Scenei comune a Naşterii i se adaugă Adoraţia magilor şi Adoraţia păstorilor şi, în acelaşi sens, Grota Naşterii şi Grajdul sunt înconjurate de o aură azurie, pe care Fecioara Maria stă aşezată ca Împărătească a Cerurilor, pe un tron mare cu spătar rotund, ţinând în faţa sa Pruncul, a cărui mână dreaptă binecuvântează, în timp ce în stânga ţine un pergament.

Desigur, aceasta nu este o temă nouă, ea apăruse deja în secolul al XV-lea, dar stilul este nou. Poate fi, pur şi simplu, maniera personală a lui Teodosie, fiul lui Dionisie, cu toate că are o oarecare asemănare cu stilul lui Rubliov, care devine evidentă dacă îl comparăm cu figurile magilor şi îngerilor din icoana Schimbării la Faţă atribuită lui Rubliov. În comparaţie cu frescele de la Ferapont, mişcările sunt mai puţin bruşte, faldurile mai fine, mantia purtată de Îngerul Nopţii Sfinte este realizată în tonuri de un albastru-fumuriu, cea a Îngerului Dimineţii în roz-mov, iar strălucirea rozalie a dealurilor de nisip contrastează cu fundalul de un indigo intens al cerului de noapte – toate acestea amintesc de modelele italo-cretane din Muzeul Rus de Stat şi depăşesc cu mult temele comune tratate la Ferapont.



124. Lauda Fecioarei cu scene din Imnurile acatiste, secolul XIV. Catedrala Adormirii, Moscova.



125. Maica Domnului de la Bogoliubovo, împreună cu Sfântul Zosima şi Sfântul Savatie, cu scene din vieţile lor, de la Mănăstirea Solovki, 1545. Muzeul Kremlin din Moscova.

Un exemplu important pentru un posibil tabel cronologic ar putea fi rămăşiţele frescelor realizate în Catedrala Buna-Vestire după reconstruirea acesteia la 1489, descoperite de pictorul V.D. Fartusov în 1882. Între timp totuşi aceste rămăşite au fost acoperite din greşeală şi este posibil să se fi pierdut pentru totdeauna. Adevărul este că, în ciuda aşteptărilor de a descoperi stilul ruso-bizantin, Comisia de studiu a dat peste o pictură aproape italiană. Pentru a elimina orice suspiciune de imixtiune străină şi pentru a completa pictura cu spaţiile unde rămăseseră numai părţi din frescă, pictorul iconar Safonov din Mstiora a fost însărcinat să umple spaţiile cu pictură în stilul iconic rus. Pentru a simplifica lucrurile, Safonov a repictat tot peretele în stilul modern Mstiora, aşa cum pictau şi ucenicii acestuia. Din fericire, Fartusov a păstrat o serie de fotografii în format mare care ne permit să ne facem o idee cu privire la pictura originală. Printre fresce se numără şi o pictură de mari dimensiuni, Tu eşti Bucuria, iar restul ilustrează pe zone reduse scene biblice (dar nu sărbătorile anului) şi figuri ale sfinţilor. Stilul compoziţional a intervenit deja asupra dealurilor şi clădirilor. În locul munţilor stâncoşi ai Greciei, fundalul ilustrează dealurile italiene cu turnuri în stil renascentist, iar figurile nu mai amintesc decât foarte vag de modelul grecesc. Totul s-a schimbat, de la tipuri la veşminte şi expresie. Vedem figuri însufleţite şi realiste, bărbi bogate şi creştete chele (ceea ce nu era totuşi permis în iconografie). Este adevărat că stilul pare uneori identic modelului academic din secolul al XIX-lea. Este posibil ca fotografiile să fi fost retuşate sau frescele restaurate, pentru a le da claritate. Figurile sunt zvelte, uşoare, graţioase, chiar şi în cazul personajelor în vârstă, care arată de parcă nu ar avea niciun fel de osatură. Cu toţii au umeri foarte înguşti şi mâini şi picioare mici, dar proporţiile nu sunt atât de alungite ca în lucrările lui Dionisie. Veşmintele marchează în mod deosebit acest nou stil. Personajele poartă în continuare chitoane şi himatioane, dar acestea sunt purtate ca nişte mantii şi sunt prinse cu fibule la piept. Faldurile sunt deosebit de fine, asemenea celor de mătase, şi acoperă întregul corp, permiţând să se întrevadă numai genunchiul şi gamba piciorului. De asemenea, fresca Tu eşti Bucuria aduce şi mai multe noutăţi de stil.

Când ne întoarcem privirea către subiectele reprezentate în icoanele de la Moscova, nu se poate să nu remarcăm în ele interesul extrem care trebuie să fi fost manifestat de societate, de pictori şi chiar de clerici şi, odată cu acesta, şi o anumită atracţie către iluminismul de provenienţă occidentală. În acelaşi timp, există un amestec curios de tematici lumeşti şi bisericeşti chiar şi în picturile murale din camerele palatelor. În 1553, Camera de Aur din Palat a fost decorată cu fresce, iar Simon Uşakov, cu ocazia unei restaurări, a repictat-o în 1672. Iată care au fost subiectele şi compartimentarea picturilor de pe pereţi şi bolţi: în mijloc era înfăţişat Iisus Hristos ca Emanuel, între bolţile Raiului, ţinând potirul în mână, înconjurat de stemele celor Patru Evanghelişti. Mai jos erau reprezentate porţile Raiului cu un înger în dreptul lor, iar ceva mai jos era un bărbat cu un toiag în mână. Urma cercul cu Soarele, apoi porţile largi ale Iadului; dacă la porţile Raiului se aflau Castitatea, Înţelepciunea, Puritatea şi Dreptatea, la cele ale Iadului se găseau Desfrânarea, Ignoranţa, Nedreptatea şi Ticăloşia. Apoi apare cercul Pământului cu ape, vânturi etc. Urmează cercul arzător al Soarelui şi cercul Lunii, Aerul sub aspectul unei Fecioare, cercul Timpului înaripat cu cele patru anotimpuri; cercul Creaţiei; Anul sub forma unui Bărbat; Moartea cu o trompetă în mâini; într-un cerc avem subiectul Proverbelor Înţelepciunea şi-a clădit casa; Îngerii celor Şapte Biserici; Sacrificiul lui Ghedeon; Parabola Semănătorului, adică Iisus Hristos pe tron, în faţa sa aflându-se oameni, păsări care ciugulesc seminţe, o ilustrare cât se poate de literală; Varlaam vorbind cu Ioasaf, fiul regelui; Parabola Nunţii la care participă şi Iisus Hristos; un înger ducând spre Cer sufletul cerşetorului Lazăr; profetul Isaia şi regele bolnav al Israelului; Parabola Oii Rătăcite; Femeia şi banii pierduţi; Ţarina Rusoaică Sanctificată; povestirea Botezului lui Vladimir şi al Rusiei; Binecuvântarea celor Drepţi; Inima Regelui aflată în Mâna lui Dumnezeu (literal); „Căile celor Drepţi sunt luminoase”; Spiritul Fricii de Dumnezeu (un înger şi Solomon); „Frica de Dumnezeu este începutul Înţelepciunii”; şi, în sfârşit, Povestea lui Moise şi faptele lui Iosua.

După cum se poate vedea din această enumerare, tendinţa didactică a dictat alegerea temelor, chiar şi pentru camerele ţarului, iar alegerea nu a fost atât o aglutinare guvernată de frica de a nu omite ceva, ci de un gând anume şi de un simţ artistic. Icoanele Palatului din Moscova sunt pe măsura acestuia, astfel încât putem vedea aici nu atât preferinţa unui anume pictor sau descrierea a ceea ce a devenit îndrăgit în mod public, cum este cazul la Novgorod şi Suzdal, cât o dorinţă de a reuni toată ortodoxia răsăriteană la Moscova. Drept dovadă, ne amintim teoria conform căreia ideile celor ce conduc trebuie să determine minţile celor conduşi.

De fapt, dacă privim spre ciclurile iconografice ale pictorilor de icoane de la Moscova, vom rămâne uimiți de osteneala pe care și-au dat-o aceștia pentru a găsi modele și portrete ale sfinților.

Mai întâi, ca întotdeauna, trebuiau să primeze tipurile Fecioarei Binecuvântate: când vine vorba de acestea, trebuie să remarcăm că la Moscova s-au adunat icoane căutate în cele mai îndepărtate colțuri ale Rusiei și Siberiei și chiar mai departe, la Athos, ajungând până în Italia și Spania înspre Vest. Motivul acestui fapt este că aceste cópii ale icoanelor adorate ale Romei, Siciliei și Italiei au ajuns din întâmplare să fie aduse în bisericile rusești, unde din nou au devenit obiecte de cult. Iar cei ce le adorau făceau adesea comenzi personale pictorilor de icoane de la Moscova pentru copierea lor. Picturile Fecioarei s-au multiplicat tocmai în această formă de icoane folosite pentru adorarea proprie. Să enumerăm câteva dintre cele mai răspândite tipuri (așa-numitele vo imea, „în numele a”); unele sunt numite în funcție de locuri, precum Maica Domnului din Vladimir, sau Maica Domnului din Bogoliubovo, în timp ce altele primesc ca nume epitete pioase sau alte asemenea exclamații și descrieri.

Biserica greco-rusă din Est venerează sute de tipuri de icoane ale Fecioarei, însă ceea ce a rămas de la greci sunt doar numele lor. Biserica Rusă deține în continuare icoanele, iar iconografia rusă poate, prin primirea de comenzi, executa oricare dintre aceste tipuri fie după un original, fie după o copie sau un desen. Încă din secolul al XVII-lea, mici cópii ale acestora au circulat sub formă de gravuri colorate. Moscova deține patruzeci și șase de originale și cópii adorate în mod deosebit sau renumite pentru a fi făcătoare de minuni. Aproape toate o înfățișează de Fecioară cu Pruncul în brațe, însă tipurile și versiunile diferă[128].



126. Schimbarea la Fată, Moscova, jumătatea secolului al XVI-lea. 71 x 55 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



127. Schimbarea la Faţă, sfârşitul secolului al XVI-lea. Muzeul Naţional Ucrainean, Lviv, Ucraina.

În Italia, până la sfârșitul secolului al XVI-lea, mulți pictori executau picturi cu Madona, în timp ce în Rusia fiecare pictor executa icoane cu Născătoarea de Dumnezeu, adesea pe tot parcursul vieții. Toate aceste reprezentări pe semilungime erau executate mecanic cu tipare, fiind perfect identice ca mărime cu originalele: nu se intenționa aducerea niciunei modificări, nici măcar în detaliu. Așadar, cum a fost posibil ca lucrarea mecanică să nu rămână astfel și să ajungă o manieră comună? Și iarăși, privind din cealaltă perspectivă, cât de greu era pentru un pictor de icoane să-și manifeste creativitatea personală!

Este imposibil să îi enumerăm pe ceilalți sfinți din care Moscova a adunat o serie variată. Dar în secolul al XVII-lea, iconografia din nordul și estul Rusiei, cu excepția câtorva colțuri neimportante din Perm, Siberia și Kursk, aproape că și-a găsit sfârșitul. Toate comenzile bune veneau la Moscova, iar Moscova trebuia să picteze sfinții de la Ustiug sau Soloveţk. Astfel, în bisericile din Moscova existau multe icoane adorate ale multor sfinți ruși, greci și răsăriteni.

Printre sfinții ținuți la cel mai înalt rang la Moscova, un loc deosebit ocupă Sfântul Ioan Botezătorul (Prodromos, Predtecia, Înaintemergătorul, cum este numit în genere în Biserica Greacă), nu doar pentru că a fost un mare sfânt și profet și primul ascet, ci și pentru că reprezintă eponimul sfânt („înger”) al celor care poartă acest nume. Dar, în exprimarea preferinței clare pentru Sfântul Ioan, iconografia de la Moscova a mers mult mai departe decât doar să repete tipul tradițional. La acest tip s-a ajuns spontan, în deșertul Tebaidei sau poate în Siria. Cel mai vechi exemplu de icoană a Botezătorului a fost adus de Episcopul Porfir din Egipt sau de la Sinai. Mica planșă de aproximativ douăzeci și cinci de centimetri era, în mod sigur, icoana unui pelerin în drum spre Palestina, care a adus-o înapoi cu el ca suvenir de la mănăstirea Botezătorului, după vizitarea locului unde a avut loc Botezul lui Hristos. Executată rapid și necizelată, în vopsea encaustică și fără a-i fi șlefuite zonele cerate, aceasta ne oferă o mărturie directă a caracterului unui pustnic autentic care și-a trăit viața în deșert, suferind toate privațiunile, trăind în afara societății umane, fugind de ea pentru a-i salva pe oameni și a le servi ca model de asceză. Tipul punctual al eremitului, autentic

şi evocator, era o temă favorită în arta bizantină, care preţuia mai presus de orice caracterul şi păstra cu sfinţenie punctele caracteristice, cum este cazul Sfântului Ioan, care apare cu o statură înaltă, constituţie robustă, braţe grele, picioare puternice şi trăsături aspre; numai nasul din varianta greacă a Sfântului Ioan devine mai fin şi mai acvilin. Dar nicăieri în lucrările greceşti nu întâlnim vreo schimbare de ton mai prejos de tipologia sfântului, de calmul său indiferent, deşi compoziţia era complicată prin diverse atribute simbolice. În icoanele italo-cretane, vedem mai degrabă un tip mai sobru al Sfântului Ioan sau unul cu o expresie tristă, foarte slab, cu mâini şi picioare aproape scheletice. Icoanele pentru sărbătoarea Tăierii Capului Sfântului Ioan Botezătorul îl arată pe acesta în primă instanţă singur în deşert, ca apoi înaintea trupului său să apară capul pe tavă, pregătit să fie dus lui Irod. În timp ce se roagă în liniştea munţilor, pustnicul are un codice cu cuvintele „O, vezi Tu, Doamne, cum suferă aleşii tăi?”, iar lângă un copac se află un topor, pregătit pentru doborârea copacului „care nu dă roade bune”. Mai sumbră în expresie este icoana Sfântului Ioan cu Aripi, care este un „Înger al Domnului”, prevestind lumii sosirea Mântuitorului, dar ţinând în mână un potir cu „Mielul Sacrificiului” înfăţişat în forma Copilului Iisus fără veşminte, cel care va spăla păcatele Lumii[129].

În spaţiul rusesc, icoanele mari ale Sfântului Ioan Botezătorul sunt, în genere, semilungimi, cele mici fiind fie semilungimi, fie întregi. Acestea sunt fidele modelului grecesc, păstrând veşmântul pustnicului din piele de cămilă şi mantaua lungă din piele de oaie cu lâna înspre exterior, cu aripi şi cu potirul conţinând mielul[130], sau înfăţişează personajul Botezătorului fără alte atribute decât crucea sau toiagul din mână. Strâns legate de personajul Sfântului Ioan Botezătorul sunt acelea ale altor sfinţi pustnici precum cel al Sfântului Mărturisitor Alexie, Alesul lui Dumnezeu, care ne oferă o versiune de secol al XVII-lea a personajului. Deasupra este capul lui Hristos, în postura tânărului Emanuel. Icoana a fost, neîndoielnic, copiată de pe o icoană mai mare, „fixată” în vreo capelă, având descrise toate evenimentele din viaţa sfântului pe margini. Dar aceste înfăţişări uscate şi osoase ale asceţilor emaciaţi au o expresie de calm spiritual şi o serenitate cum nu găsim nici în icoanele grecoitalice, nici în picturile occidentale, nici chiar în celebrul Sfântul Ioan al lui Alexandr Ivanov[131]. Acest fapt singur este suficient să ne convingă de faptul că icoanele sunt capabile să atingă cele mai înalte niveluri de expresie, să fie întruchiparea artistică concretă a naturii spirituale şi să cuprindă cele mai înalte principii omeneşti. Asemenea icoane ale Botezătorului se pot găsi într-o capelă a Catedralei Buna-Vestire şi în multe biserici parohiale; dintre ele, câteva sunt realizate de Prokopi Cirin, atât în original, cât şi în copie, în mărime întreagă sau

semilungime. Nu s-au găsit exemple mai bune după care să apreciem iconografia de la Moscova, cel puțin în privința echilibrului dintre măiestrie și creativitate autentică. Pictorul s-a oprit exact la punctul în care una ducea către cealaltă. Cazul lui Simon Ușakov arată cât este de dificil să rămâi în limitele unui meșteșug și totuși să-ți exersezi creativitatea. Istoria artei italiene ne arată la fel de clar că Cimabue și Duccio au rămas la pictura de icoane și înăuntrul limitelor acestui meșteșug, în timp ce Giotto a făcut pasul spre creativitate prin pictura murală. Totuși găsim lucrări cu adevărat artistice în iconografie și nu putem decât să sperăm că anumite icoane ruseşti vor fi publicate prin reproduceri demne de ele.



128. Buna-Vestire, Novgorod, a doua jumătate a secolului al XVI-lea.
41 x 33 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



129. Înţelepciunea şi-a zidit casă, Novgorod, 1548. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

În afară de ciclul iconografic în genere şi de toate completările ruseşti care l-au însoţit, pictorii de icoane din secolul al XVI-lea au acceptat întru totul noul material elaborat de şcoala greco-orientală şi l-au privit ca ultimul cuvânt al artei lor. Acesta consta predominant din teme de natură misticodidactică, care s-au răspândit peste tot. Pictorii de icoane ruşi au urmat cu interes orice asemenea noutăţi. Putem vedea bine acest lucru în întrebarea pe care Viskovatâi[132], un cleric din Consiliul ţarului, a ridicat-o în faţa Sinodului Stoglav. Acesta a atras atenţia asupra noutăţilor tulburătoare introduse de pictorii de la Novgorod şi Pskov în icoanele depuse în Catedrala Buna-Vestire după incendiul din 1547. Una dintre icoanele care contraveneau ortodoxismului se păstrează încă în catedrală: este suspendată de peretele sudic, lângă iconostas, şi conţine patru subiecte, toate de natură didactică: Odihna Domnului în cea de-a şaptea zi, Unicul Fiu Născut al Domnului, Veniţi, oameni, şi adoraţi Divinitatea în cele trei Ipostaze (Triipostasnâi), În mormânt cu trupul, în Iad cu sufletul ca Dumnezeu. Viskovatâi, ce-i drept, atrage atenţia doar asupra unor anumite părţi din aceste icoane şi asupra unor detalii, în special asupra reprezentării lui Dumnezeu Tatăl, a mâinilor Celui Crucificat „înmuiate” (adică atârnând de la coate, conform modelului occidental), a Fiului la Sânul Lui Dumnezeu Tatăl, a lui Dumnezeu Tatăl odihnindu-se în cea de-a şaptea zi ş.a. A doua reuniune a Sinodului s-a făcut sub conducerea lui Silvestru, unul dintre preferaţii lui Ivan cel Groaznic, fiind foarte posibil ca aceste subtilităţi teologice, deşi erau neîndoielnic ofense aduse principiilor iconografiei bizantine, aşa cum fusese aceasta lăsată de către al şaselea şi al şaptelea Sinod Ecumenic, să fi fost făcute pentru a declanşa atacuri politice asupra lui Silvestru. Sinodul a fost nevoit să facă uz de autoritatea sa pentru a modera zelul ortodox al lui Viskovatâi, dând o hotărâre care a reglementat aceste noutăţi din punctul general de vedere al teologiei. Firește, nici protestul său, nici definiţiile Sinodului nu au oprit noua mişcare. Ivan însuşi întrebase acelaşi Sinod cum trebuie reprezentată Treimea Vechiului Testament, căci unii pictori atribuiau aureole tuturor celor trei Îngeri, în timp ce alţii numai celui din centru. Cu toate aceste versiuni diferite, „cum trebuie să fie, potrivit Legilor Divine?” a întrebat ţarul. Unii interpreţi de la Novgorod, potrivit lui Iosif din Volokolamsk, considerau că Treimea Vechiului Testament ca tip al

Treimii Sfinte şi Inseparabile nu trebuie pictată deloc, deoarece Avraam se referă la Dumnezeu şi la doi Îngeri. Răspunsul la această „erezie” a fost că în icoana Sfintei Treimi, toţi cei trei Îngeri împart acelaşi tron[133], dar Îngerii nu pot împărţi tronul Domnului. Trebuie să adăugăm că arheologii nu vor putea folosi aceste detalii pentru a distinge icoanele pictate înainte de Sinodul Stoglav de cele pictate după el, întrucât s-au folosit versiuni diferite atât înainte, cât şi după. Tot ce putem spune este că nu există o urmare strictă a dogmei în detaliile reprezentărilor înainte de Sinodul de la 1667, adică înainte de prăbuşirea iconografiei.

Totuşi, la sfârşitul secolului al XVI-lea, era obişnuit să se pună mai presus de multe alte icoane compoziţia numită Paternitatea (Otecestvo), sau bine-cunoscutul tip occidental al Dumnezeului Cuvânt sub forma Marelui Preot după rânduiala lui Melchisedec, o temă favorită în secolul al XVI-lea, sau Dumnezeu ca Savaot cu forme şi personaje similare Tatălui, Fiului şi Duhului Sfânt, între cercuri şi stele[134]. O temă favorită pentru prezentarea Dumnezeului-Cuvânt era o icoană cvadripartită cu subiectele În mormânt Trupul Său, În Iad cu Sufletul ca Dumnezeu, Tatăl pe tron, În Rai hoţul penitent.

În secolul al XVI-lea au apărut icoanele şi seriile de icoane pentru zilele şi „Sărbătorile” Păresimile şi Triodul. Păresimile prezintă o cronică a vieţii lui Hristos până la Patimi, inclusiv Învierea lui Lazăr, Intrarea Domnului în Ierusalim, Parabola smochinului, Parabola celor Zece Fecioare, Povestea Magdalenei, Cina cea de Taină şi aşa mai departe pentru fiecare zi a Sfintei Săptămâni, în timp ce Triodul prezintă restul, adică de la Înviere până la Duminica Treimii. Existau icoane separate pentru Duminica Tuturor Sfinţilor (prima după Rusalii), după sinodul de la Niceea – Duminica Sfinţilor Părinţi (prima după Ziua Înălţării), Duminica Ortodoxă (prima în Postul Mare), Tăria Celui Atotputernic, Armata binecuvântată a Stăpânului Ceresc, Mântuitorule, Tu eşti întruchiparea binelui!, icoane ale celor Opt Parabole, Istorisirea orbului şi a ologului[135] după predica lui Chiril din Turov, Refacerea Bisericii Învierii, Tată, glorifică-ţi Fiul!, Icoana celor Şapte Taine, Icoana celor Zece Porunci, Să se ridice Domnul!, Icoane despre Psalmii LXXXI sau CXLVIII.

Cele mai apreciate erau icoanele care implicau explicaţii profunde prin paralele teologice, care conţineau text pe ramă şi chiar versuri metrice. Astfel este icoana Patimile Domnului nostru pe cruce, care de asemenea circula în secolul al XVII-lea sub forma unei gravuri după iconografia Kievo-Moldavă[136] şi, mai târziu, în friaz: în mijloc avem Crucificarea descrisă pe înălţime, lungime şi adâncime,

Copacul Salvării cu multe roade, Biserica sub forma unui vas cu Evanghelişti, Moartea răpusă de mâna dreaptă a Domnului, Iadul încătuşat şi aşa mai departe. Cel mai cunoscut subiect dintre toate este Înţelepciunea şi-a clădit casă, şi-a croit cei Şapte Stâlpi, care era pusă în slujba sărbătorii Buna-Vestire. Subiectul, tratat destul de literal, era frecvent întâlnit pe pereţii refectoriilor şi porticurilor monastice, ca şi pe cupele cioplite în cocos şi în icoane sculptate. Motivul reuneşte aspecte din Vechiul şi Noul Testament: Crucificarea de sub un baldachin aşezat pe şapte coloane subţiri, alături se află Templul din Ierusalim, precum şi un ospăţ care, potrivit textului, urmează scenei „Ea a ucis fiarele; a amestecat vinul; a dat ospăţ, apoi a trimis după copilele sale, a chemat pe toată lumea cu un apel solemn”. Urmează o predică despre înţelepciune şi nesăbuinţă, cu alegorii sugestive.

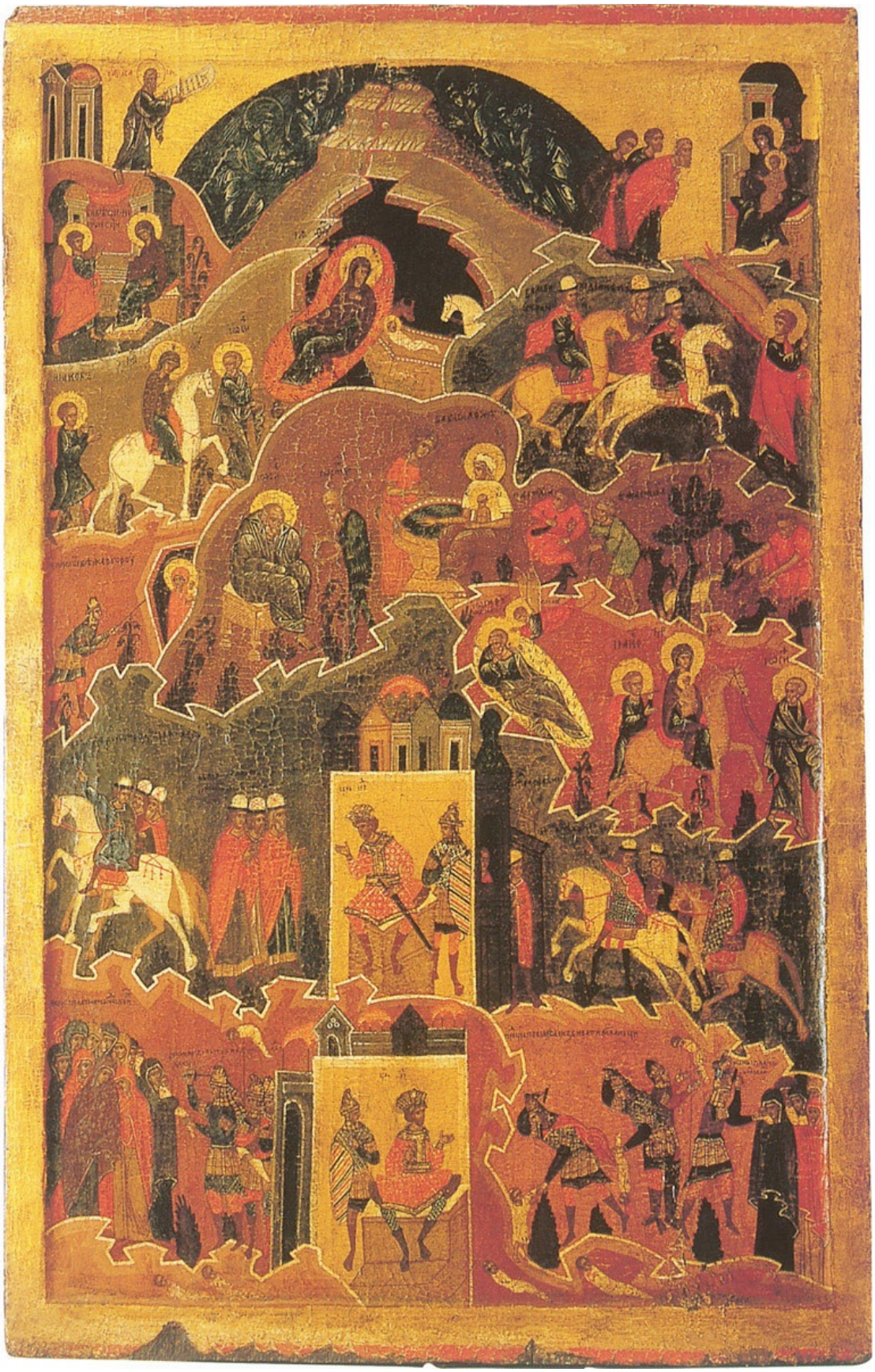
Iconografia răsăriteană a găsit o adevărată sursă şi un model în ingenioasa dialectică teologică, ceea ce permitea avansarea unor interpretări „profunde”. Acestea includ, de pildă, interpretarea dată în secolul al XVI-lea unui detaliu interesant din compoziţia Pogorârea Sfântului Duh[137].

Cea mai veche versiune a scenei îi arăta pe cei Doisprezece Apostoli stând în semicerc ca într-un sinod sau conciliu. Mai târziu, în mijloc va fi aşezată Fecioara ca imagine a Bisericii; înăuntrul acestui semicerc a mai fost adăugată[138] mulţimea care venise să îi asculte pe Apostoli, uimiţi şi confuzi, vorbind în mai multe limbi. În sfârşit, pentru a-i conferi mai multă demnitate, mulţimea a fost înlocuită cu o figură alegorică a Cosmosului sub forma unui bărbat încoronat care ţine pe genunchi un codice deschis, presupus a conţine Evanghelia, predicând în toate limbile lumii, potrivit pasajelor de la finele Evangheliei după Sfântul Matei şi povestirilor apocrife ale Apostolilor care predicau în toate ţinuturile pământului. Totuşi, la scurt timp, pictorii de icoane fie nu au mai reuşit să înţeleagă care era rolul spaţiului gol în jurul căruia stăteau Apostolii, fie au confundat ideea de Cosmos cu aceea de Pământ. Oricum ar fi, aceştia au căutat să transforme acest spaţiu într-un fel de grotă neagră şi au separat-o printr-un arc susţinut de coloane. Acest lucru continuă să fie practicat atât în icoanele greceşti, cât şi în cele ruseşti. Rezultatul final a fost următoarea interpretare care a apărut la greci în secolul al XV-lea, a ajuns în Rusia până în secolul al XVI-lea şi s-a păstrat în manualele de pictură: „Lumea este bătrână din cauza păcatului lui Adam: acesta stă într-un loc întunecat, căci este pradă necredinţei: este îmbrăcat într-o manta roşie (ca Rege al Cosmosului) ca mărturie a faptului că a oferit sacrificii sângeroase demonilor: coroana sa semnifică împărăţia păcatului; ţine o bucată de pânză (codicele, greşit interpretat) cu

douăsprezece codice, aceste fiind cei Doisprezece Apostoli”[139].



130. Sâmbăta Mare, icoană melkită din secolul XVIII. Colecţia Abou Adal, Paris.



131. Naşterea lui Hristos, Holmogorî, Rusia, sfârşitul secolului al XVI-lea. 31 x 83 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Pentru a încheia această cercetare asupra iconografiei de la Moscova din secolul al XVI-lea sub aspectul conţinutului şi al subiectelor, putem spune că, în afara celor enumerate, au mai intrat în scenă, îndeosebi înspre sfârşitul secolului, subiecte morale şi escatologice precum Judecata de Apoi, Apocalipsa, Canoanele (Imnurile) de la Trecerea Sufletului, Viziuni ale Vieţii de după Moarte, Întâlnirea cu chinurile păcătoşilor şi altele asemenea, însă, pentru că această categorie de icoane nu s-a prea răspândit decât în secolul următor, când a adoptat modele noi preluate din iconografia greacă şi a slavilor de sud, o vom examina mai târziu.

Dacă trecem acum la tehnica Școlii din Moscova din secolul al XVI-lea, primele exemple ar fi marile icoane „fixe” cu scene adăugate peste tot pe margini și care constituite cele mai importante producţii ale timpului. În Catedrala Uspenski Sobor se află două icoane mari (mai înalte de doi metri) reprezentându-i pe Mitropoliţii Moscovei, Petru și Alexei[140]: acestea urmează originalele de la Novgorod, în ele fiind evidenţiate toate punctele caracteristice lucrărilor târzii de la Novgorod: proporţii suple, cu contururile faldurilor abia indicate, nelăsând impresia unei modelări plastice, cu extremităţi mici și cu o monumentală alegere a subiectelor; ornamentația episcopului este foarte bogată și sunt multe personaje în veşminte albe. Sfântul Petru este înveşmântat într-un sakkos verde pal cu cercuri aurite și pe cap poartă un acoperământ alb[141]. Veşmintele maro sunt îmbogăţite cu reflexe complementare de albastru-deschis, iar toate drapajele sunt reliefate prin reflexe multicolore, care conferă un fel de transparenţă umbrelor. Dar principalul merit al icoanelor de la Moscova și principalul aspect în care diferă acestea faţă de cele de la Novgorod este coloristica, această mare realizare a maeştrilor de la mijlocul secolului al XVI-lea: cu aceasta se mândreau ei, mai ales când era pusă în valoare pe fundalul culorii auriu-deschis sau turcoaz pal al scenelor din jur[142].

Într-un caz vedem semitonurile delicate de ocru pal, veşminte gălbui, albastru diluat, turcoazdeschis, prozelen’ subtil, carmin delicat și numai câteva pastişe bogate de roșu-cărămiziu, maro pur, stacojiu-închis și vermilion-deschis sau

prazelen’ gros, care contrastează puternic cu efectul general de acuarelă. Foarte decorative sunt culorile dealurilor, obişnuitele „călcâie” ale stilului Novgorod, verzui, purpurii, şi clădirile din piatră gălbuie şi marmură trandafirie.

În Muzeul Rus de Stat se află o icoană remarcabilă înfăţişându-l pe Andrei cel Nebun pentru Hristos şi două splendide icoane fixe de dimensiuni mai mari: Treimea Vechiului Testament cu faptele Sale şi Schimbarea la Faţă cu Mici Sărbători. Acestea au fost obţinute de la Mănăstirea Ocrotirea Fecioarei de la Suzdal, care a fost menţionată deja ca o bogată păstrătoare a lucrărilor ruseşti timpurii. Icoana lui Andrei nu este accesibilă pentru reproduceri, deşi este foarte similară ca stil cu lucrările de la Novgorod.

Icoana Sfintei Treimi produce un efect superb prin coloristica sa: icoanele de la Novgorod, chiar şi aceea din Biserica Sfinţii Petru şi Pavel, Fie ca tot ceea ce are suflare să preamărească pe Dumnezeu, nu se pot compara cu ea. În icoana Sfintei Treimi, precum şi în cea a lui Petru şi Alexei, frumuseţea se bazează pe opoziţia dintre culorile, în general, deschise şi contrastele bogate. Aici, coloristica este incomparabil mai bogată; în locul unui efect general precum cel al unei acuarele, aproape că avem bogăţia şi profunzimea picturii în ulei din vremea marilor pictori flamanzi, lucru valabil nu doar în pictarea părţii centrale, ci şi a zonelor mai mici din jur. Subtilitatea şi armonia iscusită a juxtapunerii de culori, maro şi verde, albastru-deschis şi ciocolatiu, vermilion intens şi verdeînchis, ocru-roşiatic şi prazelen’ pal, precum şi felul în care fiecare scenă mică este luminată de o atingere de vermilion, fac ca întreaga icoană să fie aidoma unui nepreţuit tablou în lac, sclipitor prin frumuseţea decorativă. În acelaşi timp, icoana este menită să stârnească interesul iubitorilor de subtilităţi teologice prin conţinutul său complex: în cele treizeci de compartimente din jurul icoanei Sfintei Treimi sunt reprezentate toate apariţiile Îngerilor, cei menţionaţi în Sfânta Scriptură sau presupuşi de către interpreţi: de pildă, apariţia „Îngerului Domnului” în locul lui Dumnezeu Tatăl, sau apariţia Dumnezeului-Cuvânt în Geneză şi Căderea din Rai şi izgonirea demonilor, în compania lui Tobias, apariţia lui Moise la un loc cu Tufişul arzând, apariţia lui Iosua şi altele. În aceste picturi, artistul a diversificat cu grijă pământul dealurilor sau al munţilor pe fundalul cărora a aranjat personajele, distingând stânci gălbui sau roşietice, pietre de un verde-pal şi pajişti verzi, toate pentru a face compoziţia mai clară. Ceva mai stranie este mica pictură care o arată pe soţia lui Lot ca pe o statuie grecească, în marmură albă, în locul stanei de sare de lângă oraşul arzând al Sodomei; la fel de atrăgătoare sunt şi celelalte, executate cu măiestrie şi grijă.


ПОКАЙТЕСЯ
ПРИБЛИЖИ
ЦАРСТВО
НЕБЕСНОЕ

132. Sfântul Ioan Botezătorul, Novgorod, secolele XV-XVI. Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg.



133. Sfântul Ioan cel Nou în pustie, Moscova, prima jumătate a secolului al XVII-lea. De la Mănăstirea Ciudov de la Kremlin, Moscova. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Catedrala Buna-Vestire de la Moscova păstrează neatinse, ca un arheolog, prețioasele iconostase a trei mici capele din trei dintre domuri, datând din jurul anilor 1563-1564. Știm că decorarea catedralei a fost condusă de Silvestru însuși și că clericul a invitat în acest scop pe cei mai abili maeștri din Novgorod și Pskov. Câteva dintre icoane și-au păstrat ramele argintii emailate și ornamentele în filigran, precum și lustrul oliv original. În capela Soborului Fecioarei se află o icoană frumoasă chiar cu acest subiect și cu acela al Nașterii Domnului nostru, ambele desenate și pictate perfect, cu o coloristică splendidă prin jocul de maro și roșu intens cu reflexe palide de prazelen' și albastrudeschis, toate aplicate în maniera „contopită". Este curios că trăsăturile capetelor mici sunt astfel tratate încât se percep ca fiind mari. În capela Soborului Arhanghelului Gavriil se află o icoană magnifică a Buna-Vestirii cu clădiri italiene. De data aceasta, mantia lui Gavriil este de culoare vermilion strălucitor precum cea a unui războinic, în timp ce tunica (chiton) este prazelen'. Culoarea obișnuită pentru manta (himation) în secolul al XVI-lea este galben-deschis, iar italienii pictau veșmintele de dedesubt în mov. Icoana pereche a acesteia este Soborul lui Gavriil, în timp ce alături de ea icoana Hodegetria de la Smolensk aparține unui stil diferit, deși de aceeași dată și realizată tot în manieră „contopită". Un alt atelier a executat icoanele capelei Intrarea Domnului în Ierusalim, creând o icoană fixă a acestei sărbători și una pentru Învierea lui Lazăr. În toate capelele, Porțile Împărătești au picturi cu Buna-Vestire și cu Evangheliștii, poate și cu Sfânta Treime și Euharistia deasupra[143].

Aceste icoane sunt prețioase și ca dovezi ale transferului către Moscova al atelierelor de la Novgorod și ale amestecului acestora cu tradiția de la Suzdal. Este interesant de știut că în Vremurile Tulburi, toate icoanele au fost retrase din capele și păstrate în departamentul Marii Vistierii, apoi puse la loc în 1614, fiind încredințate catedralei conform unei descrieri precise și unui inventar al tuturor decorațiilor și pietrelor prețioase întrebuințate la realizarea aureolelor, însoțite și de o enumerare a celor care fuseseră pierdute mai înainte. Exactitatea descrierii care notează că una dintre icoane are „rama pe jumătate distrusă" sau că este

„fără aureole”, sau că „aureolele şi ornamentele de pe umeri lipsesc” demonstrează că în timpul lui Mihail Fiodorovici aceste icoane erau deja vechi. Este caracteristic că unele defecte notate nu au fost reparate, rămânând astfel până în zilele noastre.

Un tip de pictură distinsă prin veşminte foarte ornamentate a apărut la Moscova la mijlocul secolului al XVI-lea, fiind un ecou târziu al iconografiei italo-cretane, cu modele veneţiene şi din epoca târzie a Sienei. Pe mâna ta dreaptă a stat împărăteasa îl arată pe Hristos ca Mare Preot după rânduiala lui Melchisedec: este flancat de Fecioară şi de Sfântul Ioan Botezătorul. O inscripţie de pe spate arată că icoana a fost prezentată de Mitropolitul Macarie cu binecuvântarea sa către Ivan Ivanovici, fiul lui Ivan cel Groaznic, în jurul anului 1562. Icoana a fost curăţată şi restaurată. Hristos poartă o coroană, un brocart regal, cu un omofor, ţine un sceptru şi o Evanghelie în mâini şi este aşezat pe un tron. Fecioara este la fel încoronată şi înveşmântată ca o regină; Sfântul Ioan poartă un veşmânt lung din păr de cămilă cu o manta (himation) pe deasupra. Cele trei personaje sunt absolut iconice prin imobilitate, proporţiile nenatural de suple şi prin lipsa expresiei de pe chipurile lor. Acestea ne dau puţine speranţe privind viitorul acestei arte. Căci acest tip de ascetism nu este expresia niciunei legături cu viaţa reală, ci numai marca iconografică aplicată motivelor creştine, transformându-le în forme goale şi lipsite de viaţă. Singurul lucru care pare să fie viu în icoane este aspectul decorativ şi veşmintele elaborate. Acestea apropie icoana de genul ţesăturilor în mătase şi fir de aur: nu este o pură coincidenţă că, în jurul anului 1556, ţarina Anastasia Romanovna a făcut în camera ei de brodat o astfel de ţesătură cu acelaşi subiect pentru un altar de pe Muntele Athos (acum la Hilandar). Este aceeaşi pietate insipidă pe chipurile lor, aceeaşi finețe a formelor şi aceeaşi lipsă de viaţă în toată lucrarea[144].

Putem acum face câteva precizări clare despre prima Şcoală iconografică de la Moscova, care şi-a însuşit cele mai bune tradiţii ale Şcolii Suzdal şi ale stilului lui Rubliov; asimilată la mijlocul secolului al XVI-lea, chintesenţa şcolilor Novgorod şi Pskov a dus la lărgirea registrului propriu de teme iconografice ale Moscovei, care a preluat subiecte ce aveau să devină preferate peste tot în Rusia şi, odată cu ele, noi compoziţii greceşti, în cele din urmă concentrându-şi puterea creativă pe elaborarea aspectelor icoanei legate de decorare şi coloristică.

Pentru a face o judecată comparativă, să luăm două reprezentări ale Înălţării: una este o mică icoană destinată închinăciunii (cu sfinţii protectori ai familiei pe margini); cealaltă se află în Biserica S. Giorgio dei Greci, la Veneţia. Icoanele

sunt făcute la aproximativ aceeaşi dată şi, la o primă vedere, pare că lucrarea rusească a fost copiată după cea grecească. Însă există divergenţe: nu există copaci; potrivit cu vechea tradiţie, cercul care se înalţă la cer este purtat nu de doi, ci de patru îngeri, iar în ceruri porţile Raiului celest sunt deschise. Icoana rusească arată într-adevăr că a asimilat compoziţia grecească, dar cât de comună, de rigidă şi afectată este aceasta din urmă. Un grup, cu Sfântul Petru, îl contemplă cu tristeţe pe Mântuitorul care se îndepărtează; un alt grup, cu Sfântul Pavel, flutură triumfător din mâini, prevăzând măreţia de mai târziu a Bisericii; icoana rusească nu diferenţiază grupurile: cu toţii trădează perplexitate, venerație, părere de rău şi toţi au mâinile ridicate. Însă varianta rusească este o capodoperă în termeni de coloristică. Pământul este turcoaz-pal, pe fundalul lui culorile se evidenţiază de parcă ar fi aprinse: roşu-închis, violet-închis, albastru, vermilion-deschis, roşu-aprins aproape spre ocru-oranj, prazelen’ diafan pentru mantie (himation) peste albastru-închis sau ocru; această paletă de culori este precum o suită de bijuterii: rubine, granat, topaze, toate contopite în cea mai delicată armonie. Pe fundalul mulţimii colorate, doi îngeri, în veşminte bleu-pal şi alb, sunt precum o lumină care cade din ceruri. Iată de ce nu putem nega un oarecare merit iconografiei de la Moscova din secolul al XVI-lea. În coloristică aceasta se situează pe acelaşi plan cu maeştrii veneţieni. Această tehnică a culorii va fi chiar preluată şi în secolul al XVII-lea.

Aceste ultime triumfuri ale iconografiei de la Moscova se datorează în mare parte faptului de a fi recrutat mulţi maeştri care lucrau pentru dinastia Stroganov, în nordul şi estul Rusiei. Şi astfel, găsindu-se la Moscova, aceşti maeştri au început să lucreze după gustul locului, ajungând să dobândească ceea ce tocmai am descris, o coloristică unică.



134. Sfântul Ioan cel Nou, Îngerul pustiei, a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Muzeul Andrei Rubliov, Moscova.



135. Sfânta Treime şi Facerea, Rusia Centrală (?), sfârsitul secolului al XVI-lea -începutul secolului al XVII-lea. 137 x 110 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


ГДЬ ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ

136. Hristos cu coroană împărătească, secolele XVII-XVIII. Colecție privată, Bamberg.

VII. Secolul al XVII-lea

Școala Stroganov și începutul secolului al XVII-lea

Școala rusă Stroganov de pictură a icoanelor este un termen la fel de vag și cu un înțeles la fel de nesigur ca și Școala Korsun. Unii o definesc ca având o cuprindere extrem de largă, incluzând toate icoanele moscovite din secolele șaisprezece și șaptesprezece. Alții îi neagă existența sau, în orice caz, se întreabă ce a fost, de fapt, Școala Stroganov. Printre aceștia se numără marii studenți și colecționari Filimonov, acum cincizeci de ani, iar în vremurile noastre, N.P. Lihaciov. Singurele lucruri pe care le știm cu siguranță sunt următoarele: că familia Stroganov – marii magnați comerciali din Rusia de Nord și de Est – era stabilită la Ustiug, la Solevâcegodsk și la Perm și, în aceste regiuni, membrii ei erau mari ctitori și decoratori de biserici; de asemenea, mai știm că undeva (nu se știe unde) aveau un atelier al lor, unde pictau icoane. Acesta a existat vreme de cel puțin două generații, iar din el au purces o serie de maeștri artizani nordici, cunoscuți fie din însemnările din Ghidul pictorilor, fie prin lucrările lor efective, de la Moscova, sau datorită trecerii lor prin serviciul țarului. Există opărere că Școala Stroganov a preluat tradițiile unei școli din Ustiug, dar acest lucru nu este sigur – este doar o impresie nefondată a unor diletanți, care nu cunoșteau mai multe icoane timpurii de la Ustiug decât cunoaștem noi (după cum admite până și D.A. Rovinski). Lucrul acesta este valabil doar dacă admitem că de la Ustiug provin icoanele nordice, din care cele mai multe vin din mănăstiri și sunt picturi ale sfinților veneraţi mai ales în nord. Dimpotrivă, Stroganovilor le datorează pictura de icoane din nordul și estul Rusiei, viitorul mai bun de care s-a bucurat e datorat tocmai Stroganovilor. După cum spune Rovinski foarte clar, ei au fost primii care au văzut pictura de icoane ca pe o artă și care s-au preocupat de frumusețea icoanelor și de varietatea compozițiilor. „Pictorii de icoane ai Stroganovilor – continuă el – sau, mai exact, cei care au executat comenzile plasate de Stroganovi, obișnuiau să facă desene noi și rareori repetau aceeași icoană, fără nicio variație sau adăugire.” Aceasta este o afirmație foarte importantă, dar ar trebui să fie fundamentată de un studiu direct pe icoane. De fapt, la maeștrii despre care se știe că au lucrat pentru Stroganovi, de-o pildă Stepan Borozdin, Prokopi Cirin și Nikifor Savin, observăm o tendință de a rearanja „ordinea”[145] oamenilor, a discipolilor lui Hristos și altele asemenea, precum și o înclinație pentru noi aranjamente și pentru noi forme ale clădirilor, păstrând în același timp vechile compoziții.

Aceleași icoane au urmat tradiția obișnuită sub formă de copii calchiate, astfel că, sub numele de „icoane Stroganov”, nu avem adesea nimic mai mult decât niște copii. Singura posibilitate ar fi să se treacă prin lucrările atribuite fiecărui maestru și să i se aloce fiecăreia caracteristicile specifice, dacă acestea există; aceasta ar putea să ne dea ceva cu care să putem lucra, pentru a distinge oamenii lui Stroganov de gloata de pictori moscoviți care i-au imitat la grămadă. La sfârșitul secolului al XIX-lea, acest lucru era imposibil, pentru că aproape toate colecțiile erau inaccesibile, fie ele publice sau private – mai ales colecția conților Stroganov de la Petersburg[146]. Casa Stroganov, după cum scrie biograful unuia dintre membrii acestei case[147], deja din secolul cincisprezece se distinsese printre familiile nobile ruse prin diverse servicii pe care le făcea statului. Marea sa bogăție fusese dobândită din activități comerciale la scară mare și era folosită pentru supunerea ceremisilor, a ostiacilor, a votiacilor și a nogailor, iar în cele din urmă, pentru invitația lansată lui Ermak Timofeevici și cazacilor săi de pe Don de a cuceri Siberia. Ei au dus această campanie cu propriile lor resurse – și la fel au făcut și cu protejarea Kazanului în Vremurile Tulburi, pentru binele Rusiei. Starea de lucruri în nordul Rusiei, de la Vologda la Perm, a acordat locul întâi Stroganovilor, drept conducători ai civilizației în față – și, fără îndoială, participarea lor la pictarea icoanelor a fost în numele progresului artei.

De aceea, din fundalul întunecat al tradițiilor ruseşti referitoare la pictura de icoane, a străbătut până în zilele noastre un soi de credință în dezvoltarea independentă a artei în Rusia de Nord-Est, credință păstrată printre artiștii care lucrau pentru Stroganovi sau pentru atelierele acestora. Pictorul modern de icoane din Rusia recunoaște importanța vechii Școli de la Novgorod, dar măiestria Școlii Stroganov are o însemnătate specială. În cadrul ei se disting trei metode, ultima se mai numește cea a Baronului. Dar este destul de clar că prima include toate lucrările care pot fi lăudate pentru frumusețea culorii și pentru execuția perfectă. Cea de a doua și cea de a treia categorie cuprind toți pictorii și toate atelierele țarului, astfel că pictura de icoane a Moscovei se pierde, pur și simplu, în această generalizare. Dar această tradiție vagă a pictorilor de icoane și a măruntelor lor subcategorii ne poartă către faptele efective – lucrările colecționate de Rovinski, care a fost îndrumat de ceea ce i-au spus pictorii de icoane moscoviți și care ne aduc pe un teren mai stabil. Atâta putem să spunem: la sfârșitul secolului șaisprezece și în prima jumătate a secolului șaptesprezece, avem o serie de nume de pictori care au lucrat pentru Stroganovi, dar de la începutul secolului șaptesprezece unii dintre aceștia au trecut în serviciul țarului – și nu mai apar alte nume care să corespundă celei de a doua jumătăți a acestui

secol.

Astfel, numai după curăţarea şi publicarea colecţiei de icoane a Stroganovilor vom putea să evaluăm cu siguranţă ce anume a însemnat patronajul lor pentru această artă. Nimic din cele indicate în alte colecţii nu inspiră încredere. Pictorii de icoane şi Rovinski indică anumite caracteristici tehnice, care ar marca icoanele Stroganov: tratarea scândurilor într-un mod atât de perfect, încât icoanele nu prezintă deformările existente în lucrările moscovite, şipci speciale lipite transversal pe scânduri, îmbinări diferite, alte dimensiuni. Toate acestea ar putea foarte bine să fie împrumutate şi acceptate şi nu dau niciun fel de date sigure. Astfel, chiar şi o icoană cu sfinţi ale căror nume amintesc de cei ai familiei Stroganov ar putea să nu fie mai mult decât o copie a unei icoane bune, la fel cum o icoană semnată de un maestru care a lucrat pentru Stroganovi ar putea să fie doar o copie. Astfel de copii se păstrau adesea în ateliere, ca modele.

Numele maeştrilor Stroganov care sunt confirmate de lucrări nu sunt numeroase: Stepan Refiev sau Arefiev, o icoană datată 1596 a lui Nikita Stroganov, familia Borozdin, 1601; Soboliov, 1598; Perşkin, Istoma Savin şi moscovitul Nazari Istomin, icoane datate 1615 şi 1654; mai ales, Nikifor Melocinik, numit astfel de la icoanele care conţin numeroase figuri mici şi dintre care multe îi sunt atribuite. Prokopi Cirin a lucrat pentru Stroganovi, dar, în acelaşi timp, era şi pictorul de icoane al ţarului. Alţii – printre care şi Emelian din Moscova – au făcut la fel. În general, comenzile date de Stroganovi puneau cerinţe în ceea ce priveşte compoziţia, îmbunătăţirea decoraţiei, a detaliilor, clădirilor şi dealurilor, precum şi redarea figurilor şi distribuţia acestora. Din acest motiv, nu trebuie să atribuim comenzilor lor toate icoanele care sunt pictate în culori plăcute, ci mai degrabă trebuie să le evaluăm în funcţie de construcţie.

Deja am menţionat că o icoană rusească, cum este cea numită Icoana Bunei-Vestiri, este o copie târzie a unei versiuni care are în fundal clădiri remarcabile, ce reproduc meşteşugul complicat al Şcolii Novgorod sau Pskov. Clădirile ar trebui să reprezinte Nazaretul (Luca, 4.16), însă au caracteristici clare care trebuie că aparţin Ierusalimului – cu templul, semicercul Sigma şi porţile de la Jaffa. Acesta este locul unde se pot observa adăugirile făcute de unul dintre oamenii lui Stroganov, Semeiko Borozdin. Lucrarea sa, Icoana trecerii anului (Muzeul Rus de Stat, nr. 2259), are acelaşi subiect. În primul rând, clădirile sunt simplificate mult, fiind reduse la un fundal decorativ; în partea stângă, o citadelă sau un orăşel cu porţi de intrare şi cu un porticul, o biserică şi case în interior, iar apoi zidurile oraşului, sub forma unei clădiri cu ferestre deasupra, iar la dreapta,

o singură clădire, cu o intrare închisă şi ea cu zăbrele. Nu există niciun templu, iar Hristos se pregăteşte să citească, desfăşurând Biblia la o strană aflată în mijlocul unui spaţiu deschis, din afara zidului. Aceasta poate fi o reminiscenţă a rugăciunilor ritualice de la Locul din faţă (Calvari), în Moscova – loc de execuţie aflat chiar în afara zidurilor Kremlinului. Aici s-a pierdut tot farmecul îndepărtatului şi necunoscutului Ierusalim. Nici urmă de pietre argiloase şi nici de locul mai înalt pentru Hristos din centru, sau de oamenii aflaţi dedesubt, de o parte şi de alta. Acum, ambele grupuri – preoţii în sutane albe, cu ambele mâini ridicate către Mântuitor, şi oamenii care stau de vorbă liniştiţi într-un grup închis – se află la acelaşi nivel. Aceste două grupuri sunt executate frumos şi curat; tipurile şi feţele, chiar şi expresiile, sunt atente şi respectuoase, iar hainele cad în falduri sobre şi corecte, la fel ca figura lui Hristos. Însă, în ciuda tuturor acestor merite, ca icoană, s-a pierdut toată vioiciunea prezentă în versiunea Novgorod, care ne arată cum în sinagogă a venit un nou învăţător – nou, dar totuşi, unul de-al lor – şi a început să citească şi să explice Biblia. Chiar şi textul care este potrivit pentru Anul Nou, Luca IV.18,19, care se încheie cu „pentru a propovădui anul primit al Domnului”, a făcut loc pentru v. 24, „Nimeni nu-i profet în ţara lui”.



137. Sfântul Boris şi Sfântul Gleb cu scene din vieţile lor, Şcoala de la Moscova, prima treime din secolul al XVII-lea (fragment), începutul secolului al XX-lea (imaginea centrală). 91 x 71 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



138. Judecata de Apoi, Şcoala Stroganov, sfârşitul secolului al XVI-lea - începutul secolului al XVII-lea. De la Catedrala Bunei-Vestiri din Solevâcegodsk. Muzeul de Istorie şi Artă, Solvicegodsk, Rusia.

Icoana Adormirii Maicii Domnului, semnată de Stepan (probabil, Stepan Pakiri, nu Stepan Arefiev, care era mai devreme), ar putea servi ca exemplu pentru Școala Stroganov, la momentul contopirii ei cu cea moscovită. Măiestria veşmintelor este marca gustului lui Prokopi Cirin, de la începutul secolului şaptesprezece, dar este destul de clar că e moscovită. Ba chiar, vedem aici o repetare a tuturor caracteristicilor lui Cirin şi Borozdin, ale căror noi realizări au plăcut în mod deosebit la Moscova. Este vechea compoziţie, rearanjată. Vechea construcţie piramidală a dispărut, iar Hristos, cu sufletul Fecioarei (sub forma unui prunc înfăşat, chiar legat cu o frânghie), se află la acelaşi nivel cu cei doi episcopi şi cu cele două perechi de femei. Apostolii sunt în grupuri strânse, iar dedesubt, lângă pat, sunt ploconiţi Athonius şi Îngerul, cel dintâi cu mâna tăiată. Astfel că avem o versiune completă a Adormirii Maicii Domnului, dar foarte mică şi cu multe figuri minuscule. Punctele sale bune rezidă în parte în expresii şi, mai mult, în eleganța noului meşteşug, în format mic, cu tuşe emfatice, multiplu colorate. În desen sunt exprimate cu mare măiestrie câteva efecte – faldurile care se pierd moale, jocul fantezist de zigzaguri fine. În cea mai mare parte, culorile sunt în semitonuri, culoarea pielii, portocaliu, maroniu întunecat, verde-închis şi catifea venețiană, iar pe acest fundal, purpuriu strălucitor şi portocaliu ca focul. Tonurile delicate de ocru, care trec în cele mai fine îmbinări de „pictare în fum”, dau pielii culoarea fildeşului vechi, fără nicio urmă de roşeață. Peticele de lumină puternică (dvijki) apar din nou în cele mai delicate tuşe, iar pe veşmintele roşii se plasează planurile mai largi, luminate (probelî). În sfârşit, partea esenţială din această manieră este folosirea măiastră a aurului lichid, prin care sunt introduse luminile şi umbrele, prin haşuri foarte fine, ca cele ale unei gravuri în metal. Impresia generală este cea a unei picturi rafinate şi meşteşugite, dar numai în ceea ce priveşte arta: acest lucru este valabil şi pentru numărul la fel de mare de pictori buni şi multele exemple de lucrări ale acestora.

Aceluiaşi Stepan sau lui Nikifor îi este atribuită şi o icoană Cina cea de Taină. Deşi ea prezintă cele mai multe din semnele stilului moscovit timpuriu în ceea ce priveşte aranjamentul, desenul şi culorile, execuţia este atât de slabă, încât

trebuie să privim icoana ca pe o copie sau ca pe lucrarea unui elev ori ca pe o temă şcolară; desenul este incorect, iar culorile sunt tulburi. Alte icoane atribuite stilului Stroganov, cum ar fi icoana detaliată Soborul celor Doisprezece Apostoli, pusă pe seama lui Emelian Moskvitin şi pictată pentru Maxim Stroganov, în general sunt în stilul moscovit obişnuit, cu figuri mici şi detalii complicate – şi nu au niciun semn care ar putea să distingă maeştrii Stroganov.

Nikifor Savin, fiu al lui Istoma, un pictor care a lucrat atât pentru Stroganovi, cât şi pentru Mihail Fiodorovici, este cunoscut prin multele icoane create, care se disting nu numai prin grija cu care sunt executate figurile, ci şi prin cantitatea mare de umbre şi de accentuări executate cu aur. Un triptic din colecţia lui I.K. Rahmanov de la cimitirul Rogojski are ca piesă centrală Sfânta Fecioară de la Vladimir, iar în jurul ei, ierarhiile îngereşti (cinî sau liki)[148]. Lucrarea conţine mii de mici figuri, pictate cu o grijă complexă, astfel încât subiectul se distinge chiar şi de la distanţă, iar frumuseţea diferitelor petice de culoare întunecată este scoasă în evidenţă de strălucirea auriului şi a purpuriului şi de rândurile strălucitoare de sfinţi în veşminte albe. Dar efectul principal, datorat auriului, fie plat, fie în relief, este măiestria tehnicii meşteşugite. Rovinski mai remarcă alte trei icoane ale lui Nikifor, Vindecarea orbilor (duminica a şasea după Paşti), Minunea Sfântului Spiridon şi Îngerul Păzitor, precum şi multe altele, din alte colecţii, printre care şi Înălţarea Sfintei Cruci, Adormirea Maicii Domnului şi Sfânta Fecioară Protectoarea, şi anumiţi sfinţi, Sfântul Teodor şi alţii. Toate acestea sunt icoane consacrate la scară mică, renumite pentru grija lor amănunţită, dar care sunt mult în urma rangului înalt atribuit lucrărilor lui Prokopi Cirin, cu frumuseţea sobră a figurilor şi a expresiilor. Multe alte icoane detaliate sunt inferioare lui Nikifor; de exemplu, o mică icoană Hristos Pantocrator, aflată în Biserica Rogojski, cu Savaot aflat în mijloc, cu Fecioara, Sfântul Ioan Botezătorul, cei doi Arhangheli şi cei doi Apostoli principali. Figurile sunt corecte (în cadrul convenţiilor iconografiei), bine proporţionate (în acelaşi sens) şi chipeşe, dar fie nu au niciun caracter, fie elementele speciale sunt exagerate, spre exemplu, picioarele Botezătorului sunt ca nişte beţe, barba sa şi a Sf. Pavel încolăcită în şapte bucle, ca şi cum ar fi fost ondulată, iar feţele sunt lipsite de expresie. Meritul principal rezidă în mânuirea tuşelor de aur şi a haşurilor[149]. În colecţia lui Soldatenkov, aflată acum la Rogojski, se află icoana Înmormântarea Sfântului Ioan Botezătorul: pe un munte de pe Insula Patmos se află un oraş împrejmuit cu ziduri, în interiorul căruia se află biserici: dedesubt, într-o viroagă, un grup de locuitori care au venit să-şi ia rămas-bun de la Sf. Ioan; acesta din urmă este într-o peşteră, luându-şi rămas-bun de la Prohorus. De o parte, trei tineri cu lopeţi, care sunt săpătorii mormântului, foarte

îndureraţi. Deasupra, Sf. Ioan se află în rugăciune printre îngeri, ca şi cum s-ar fi înălţat deja; după un deal, Prohorus, întristat, spune povestea unui grup de orăşeni. Ocrul albicios este neplăcut, iar tonul luminos de pe toate feţele şi de pe părţile de corp le dă un aspect livid: personajele, fiind înalte de aproape douăsprezece capete, sunt mult prea suple[150].

Icoana Sf. Teodor Tiron cu minunea şarpelui, prin strălucirea tehnicii, poate fi atribuită lui Nikifor, iar dacă este a lui, este un specimen mai bun dintre lucrările sale. Ea prezintă vechea splendoare de culori în petice din nuanţele favorite, dar meritul special este extraordinara fineţe a tuşei, care permite umbre de expresie în ochi şi la nivelul buzelor, pe care numai Prokopi Cirin le-a obţinut. La fel de izbitoare este şi lucrătura amănunţită în aur lichid de pe armură, de pe păr şi de pe ornamentele tronului pe care balaurii o încoronează pe mama lui Teodor. Dar toată această lucrătură detaliată aduce cu sine decăderea caracteristică, datorată străduinţei de a obţine ornamente decorative: de exemplu, dealurile şi-au pierdut sobrietatea caracteristică şi sunt elaborate până într-atât, încât arată ca nişte valuri care se sparg, iar clădirile oraşului sunt puse grămadă, fără niciun fel de plan sau structură. Formele ca de jucărie şi boturile balaurilor denotă un amuzament copilăresc. Figura lui Teodor Tiron pare a fi copiată din modelele lui Prokopi Cirin, dar aceasta, precum şi toată finețea detaliată a lucrăturii, ne fac să fim mai puţin înclinaţi să iertăm incorectitudinea brutală a proporţiilor sale exagerate sau desenul calului, care seamănă mai mult cu un catâr monstruos.

Prokopi Cirin (avem însemnări despre el din 1620 până în 1642), deşi a lucrat ca pictor de primă clasă pentru Stroganovi şi după aceea a fost plătit de ţar şi deşi a făcut desene originale şi a inventat noi compoziţii iconografice pentru subiectele care i-au fost comandate, tot nu ştia nimic altceva decât desenul iconografic convenţional, pe care nu a avut ocazia şi nici puterea de a-l corecta, prin referinţe la modele mai bune sau la natură. Personajele sale sunt exagerat de suple (zece capete) şi slabe (adică lucrările lui originale, nu icoanele care provin din atelierul său), capetele şi extremităţile sunt foarte mici, chiar mărunte, slabe şi cu genunchii îndoiţi în afară, de parcă ar fi frânţi; trupurile sunt slabe, iar umerii înguşti şi tibia lungă şi, din nou, foarte subţire. În ceea ce priveşte veşmintele şi faldurile acestora, pictorul a încercat să le facă să cadă corect, în conformitate cu poziţia, dar este evident că nu a folosit niciodată schiţe ale unor veşminte reale sau ale unui manechin şi le-a aranjat fără eleganţă şi fără gust, mai ales mantiile şi pelerinele. El a vrut să picteze în cele mai mici detalii sfite, sakoi, pieptare şi chiar armuri cu zale, acestea din urmă copiate după armuri reale, pentru a arăta cât de bine stăpâneşte cele mai mărunte detalii: acest lucru se poate vedea foarte

bine în icoana Domnul nostru de la Rogojski, în figura lui Sf. Ioan Luptătorul, care cade la picioarele Sale. Iarăşi, dealurile arată mai degrabă ca un frunziş ciudat, de ace sau solzi, decât ca nişte stânci naturale, deşi găsim aceeaşi greşeală şi la Simon Uşakov şi la toată Şcoala friaz. Însă Prokopi are o adevărată originalitate, numai a sa, care rezidă în forţa de expresie remarcabilă de pe feţele sfinţilor pe care i-a pictat (nu aşa de mult în cazul lui Hristos sau al Fecioarei), care, în rugăciunea lor statornică şi devotată, îşi fixează ochii asupra Domnului şi a îngerilor acestuia, care li se arată în ceruri. Avem de a face cu o nouă versiune a rugăciunii către Hristos, care se bazează pe un model occidental, nu pe unul grecesc. Această expresie este obţinută aproape prin aceleaşi mijloace pe care le-au folosit Giotto şi pictorii sienezi, atunci când doreau să imprime o expresie de extaz religios pe un chip: ochii sunt încordaţi, ficşi şi îngustaţi, sprâncenele sunt contractate morbid şi nervos, iar privirea este concentrată pe pictură sau pe viziunea sfântă. În sfârşit, Prokopi se remarcă dintre toţi pictorii Stroganov prin culorile sale minunate: purpuriu cu o frumoasă nuanţă portocalie, un verde-închis catifelat, blând şi transparent şi un strat de ocru strălucitor, mai ales la aurul aplicat cu pensula în tipare minunate pe brocarturi sau strălucind blând pe potire şi pe farfurii.



139. Sofia, Înțelepciunea Domnului, Şcoala Stroganov, secolul al XIV-lea. Muzeul de Icoane, Recklinghausen, Germania.



140. Înălţarea Sfântului Ioan Botezătorul, Şcoala Stroganov, secolul al XIV-lea. Muzeul de Icoane, Recklinghausen, Germania.

Icoana Sfântului Ioan Luptătorul este un exemplu încântător dintre lucrările lui Prokopi Cirin. Cum ar fi, Sfântul înaintează pentru a întâlni viziunea cerească a Fecioarei cu Pruncul, pe un tron, în mijlocul unui grup de îngeri: faţa sa are trăsăturile lui Ioan Stroganov, al cărui patron era şi căruia i-a fost dată icoana. Mantia roşie, vesta şi ţesătura şi formele cămăşii sale de zale strălucesc ca nişte giuvaieruri. Umbrele mantiei sunt pictate „fumuriu” deasupra umerilor, iar pielea este în stil amalgamat.

Icoana Sfântul Ioan Botezătorul, pictată de Prokopi Cirin pentru Andrei şi Vera Stroganov, trebuie să fi fost splendidă. În lungime naturală, cu capul mare al unui bătrân călugăr tipic, sub o coamă leonină impunătoare ce se ridică în valuri dese de pe frunte şi îi cade pe umeri, cu barba subţire şi răsucită strâns: faţa este magnifică, uscată şi ascetică, iar de o parte şi de alta se întind aripi măreţe. În spatele profetului sunt dealuri mici şi un stejar noduros, cu un topor înfipt în pământ, la rădăcină.

Ştim de ea dintr-o copie calchiată care prezintă contururile, iar o inscripţie agramată ne spune cine a pictat-o şi pentru cine, indicând şi culorile pe care să le folosească un copist, „fondul şi pământul cu sankir deschis”. S-ar putea crede că bine-cunoscuta icoană a Sf. Ioan din Galeria Tretiakov, cu compartimente care înconjoară marginea, este o replică făcută de Prokopi însuşi. Icoana Sfântului Nicetas din Remesiana[151] (înaltă de aproape 40 cm) din colecţia lui Ostrouhov probabil că este o lucrare târzie, dar originală, a lui Cirin: s-ar putea să fie doar o copie foarte bună, căci mâinile şi picioarele sunt excesiv de mici, în comparaţie – de exemplu – cu icoana Sfântului Ioan Luptătorul şi, deşi liniile generale sunt similare, pare a fi mai degrabă exagerarea unui copist prea îndârjit, ce dă întregului personaj un aspect ca de jucărie. Acelaşi lucru îl putem observa şi la faldurile pelerinei, frânte şi îngustate prea mult; în sfârşit, tivul de blană al tunicii este atât de lung şi cu fire atât de păroase, încât ridică suspiciuni cu privire la autenticitate. La fel şi faţa, care şi-a pierdut expresia de emoţie puternică atunci când se întoarce către viziunea cerească. Aceleaşi detalii complicate la veşminte şi la podoabe, precum şi extremităţile foarte mici se pot

observa și la icoanele celor doi sfinți de la Uglici, Țareviciul Dimitrie și Cneazul Roman, în care fundalul este acoperit cu o plăcuță de poleială argintie, cu aceeași schemă a veșmintelor brodate cu aur. Deasupra apare Sfânta Maria cu Semnul Sfintei Cruci, într-un inel de nori și purtându-l pe Emanuel într-un cerc.

Dar importanța istorică a măiestriei lui Prokopi Cirin este ca și aceea a lui Cimabue și a lui Duccio. În fiecare caz, ceea ce au lucrat acești maeștri era ciudat de accesibil pentru elevii și succesorii lor. Putem să îi vedem maniera continuată într-o lungă serie de lucrări, unele mult mai slabe, dar altele mai bune ca tehnică; minunat este că ele sunt noi în ceea ce privește meșteșugul și maniera, iar icoana următoare este un bun exemplu în acest sens.

Icoana Sfântului Alexei Omul Lui Dumnezeu este atât de magnifică în ceea ce privește tehnica și atât de frumoasă prin expresia blândă de pe fața sfântului, încât ar putea fi atribuită lui Prokopi însuși, în afară de câteva detalii ale stilului său artistic. Ne amintește de Prokopi figura ușor înclinată a bătrânului, privirea plină de emoție nerăbdătoare, tratarea detaliată a trăsăturilor și încă și mai mult firele din barbă, precum și tiparele trasate în aur lichid de pe sakos, palium și de pe veșmântul alb de pe cap, dar și compoziția aproape identică a grupului de îngeri care îl înconjoară pe Hristos pe tron. Dar mai sunt și alte considerații care trebuie menționate și care marchează o altă manieră, mai conformă cu stilul picturii libere. Tot cerul este înghițit de nori cenușiu-albăstrii și încovrigați, cu marginile trasate în aur lichid, dând scenei rugăciunii pasionate a sfântului o atmosferă specială. El se roagă în conformitate cu convențiile iconografice, la fel ca Botezătorul sau ca un pustnic, în mijlocul unui deșert deluros, pe o râpă argiloasă de stânci serate și acoperite de o vegetație sărăcăcioasă de ierburi uscate, de păpădii și de tufișuri mărunte, pictate cu aur lichid pentru a le da coloritul tomnatic. Stâncile – unele de un verde palid, un soi de culoare moartă, altele de un galben strălucitor sau portocaliu – se armonizează perfect cu tema religioasă. Dar cine a fost artistul care a găsit acest cer și tonurile sale în vreun model occidental pe care încă nu-l cunoaștem? Vom afla numai atunci când vom putea să asociem un nume și cu cele două icoane, una a lui Boris și Gleb pe cal și cealaltă a Sfântului Vasile cel Fericit (Vasili Blajennâi), care prezintă aceleași particularități și sunt executate cu o măiestrie și mai mare[152].



141. Iconostas din Biserica Sfântului Duh, 1650. Rohatân, Ucraina.



142. Iconostas din Biserica Slăvirii Sfintei Cruci, 1630-1735. Drohobâci, regiunea Lviv, Ucraina.

Aceeaşi mână se remarcă şi la o icoană a Sfântului Ioan Botezătorul rugându-se în pustie, înaintea cerurilor deschise, în care Hristos apare pe tron înconjurat de îngeri. Figura centrală, mare, iese în evidenţă pe fundalul unui peisaj mult mai mic, pentru a face loc unei serii de scene mărunte, plasate în mijlocul deluşoarelor argiloase, de culoarea pielii. Sfântul Ioan condus de un înger în sălbăticie, animalele sălbatice ascunzându-se prin viroage, Sfântul Ioan scoţând apă din Iordan şi altele asemenea[153]; tot peisajul este mai mult sau mai puţin ca un deal, iar de-a lungul coamei se întinde o pădure deasă de stejari pitici, deasupra căreia se întinde iarăşi un cer de un cenuşiu-turcoaz. Jocul fantastic al deluşoarelor argiloase, semănând mai degrabă cu un desiş de corali, şi pădurile de stejar la fel de mici devin, din acest moment, un element regulat în pictura elegantă şi încă supravieţuiesc în unele ateliere la Mstiora, ca exemple de pictură liberă din vechime, care a reuşit să pătrundă în stilul icoanelor. Pe lângă acest desen elegant, mai găsim şi o gamă specială de culori, dominată de albastrul deschis şi crud, de turcoazul deschis, de verdele palid şi de un maroniu-gălbui. Un exemplu bun al acestui colorit este o icoană care reprezintă Botezul Mântuitorului, aflată la Muzeul Rus de Stat.

O icoană a Arhanghelului Mihail, Alexei Omul Lui Dumnezeu şi Împărăteasa Alexandra[154], aflată la Muzeul Rus de Stat, aparţine şi ea perioadei de la mijlocul secolului şaptesprezece şi ne arată partea cea mai bună a manierei căreia i-a pus bazele Cirin. Este foarte caracteristică expresia de solemnitate concentrată de pe faţa Arhanghelului, precum şi credinţa profundă şi rugăciunea sinceră care se reflectă pe feţele celor doi sfinţi: şi aici avem dealurile diafane, roiuri de nori verzi blânzi şi înneguraţi: deasupra acestora apare Arhanghelul, cu crucea în mână. Veşmântul lui Alexei este exprimat prin linii adânci şi gravate ce reprezintă faldurile, la fel ca ridurile de pe faţa sa pierdută, făcând-o să pară aproape ca un înveliş metalic. Obţinem un fel de uşurare şi un sentiment anume pentru trupul de dedesubt şi pentru natură – e mai mult ca o pictură liberă, decât ca o pictură de icoană pură. Încă şi mai remarcabile sunt două icoane ale Arhanghelilor Mihail şi Gavriil, care fac parte dintr-un Hristos Pantocrator ce conţine doar capete. Există o copie calchiată de acest gen în Ghidul pictorilor

Siisk – un model bun de copiat. Capul mare şi durduliu este într-o manieră friaz, ca cea adoptată de pictorii din Paleh. Capul e acoperit de cârlionţi mici, începând de la vârtej, în creştet şi despărţindu-se în valuri pe frunte şi de-a lungul tâmplelor şi al obrajilor, până la gât, ca o lână foarte fină. Numai două fileuri (toroki), sau panglici din legătura pentru cap, cum ar fi, scapă din acest hăţiş de păr şi se încolăcesc în jos, pe lângă ureche. La acest cap, nu numai modul de aranjare a părului este fantastic, dar şi aripile Arhanghelului sunt făcute din pene mici, din cel mai moale puf. Maniera lui Cirin este vizibilă şi în tuşa foarte uşoară şi amalgamată „fumurie", mai ales la mantie. Pe cât de ciudat ar putea să pară la prima vedere, tipul fundamental al acestor îngeri nu este de găsit la icoanele greceşti şi nici măcar la cele moldoveneşti, ci îşi are originea în Italia, în secolul cincisprezece; găsim exact acest mod de a trata părul la maeştrii din Umbría şi din Nord, cum ar fi Benedetto Buonfigli (1420-1496) sau Piero della Francesca (capetele Profeţilor, 1454)[155].

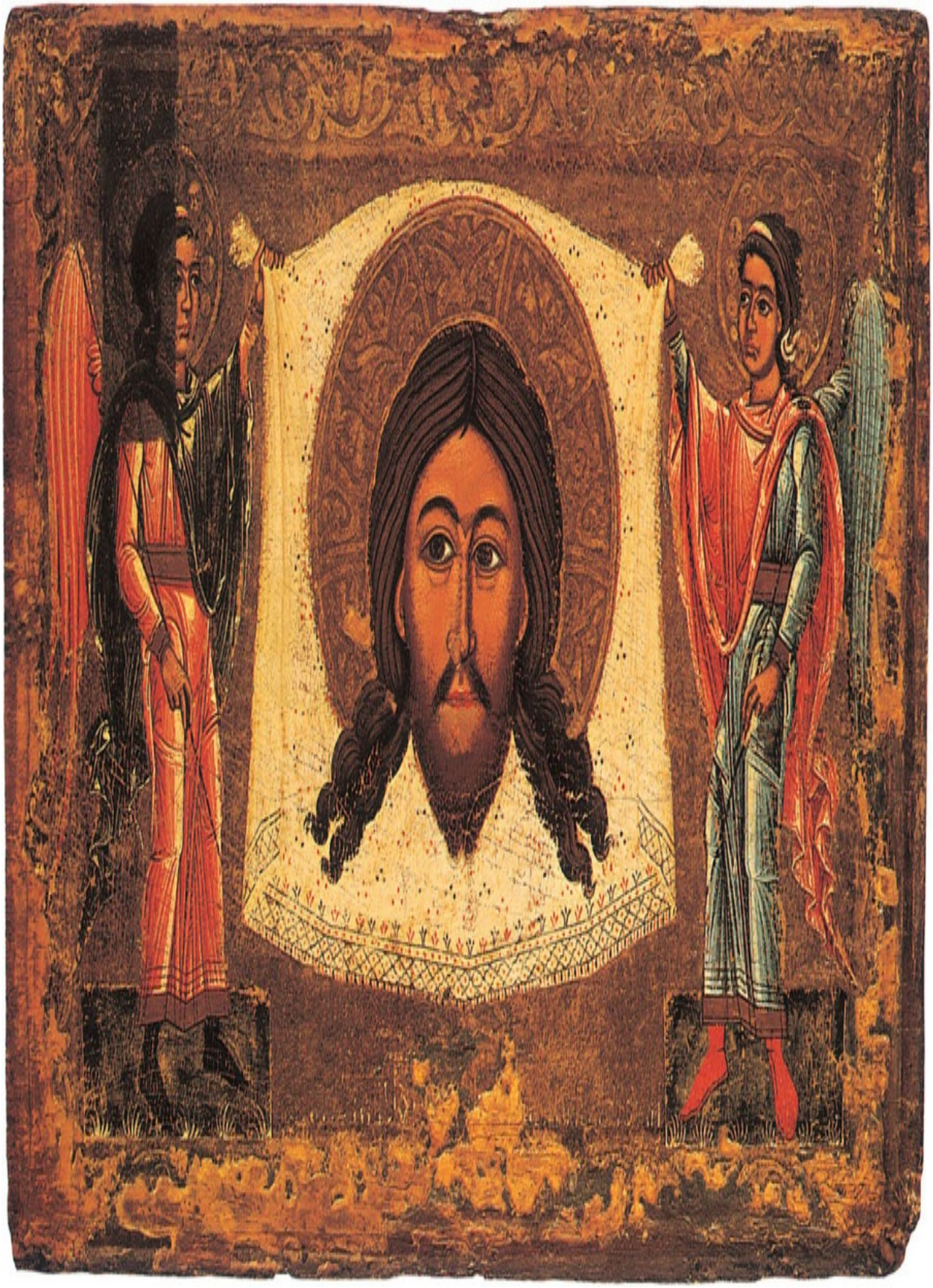
Prima jumătate a secolului şaptesprezece nu a fost în niciun caz capitolul final al istoriei de pictură a icoanelor în Rusia; formele sale, aşa cum au fost elaborate de Cirin şi de câţiva dintre ceilalţi pictori de icoane care lucrau pentru ţar, şi-au păstrat locul de-a lungul secolului şi au trecut clar la pictorii din vremea lui Petru[156]. Tradiţia aceasta nu a fost tulburată de tendinţele occidentale ale lui Simon Uşakov, care, împreună cu Bogdan Saltanov şi Vasili Poznanski[157], formează, practic, un filon separat în lucrările secolului şaptesprezece. Aceasta nu înseamnă că spunem doar că, în pragul secolului al optsprezecelea, arta rusă s-a aflat, încă o dată, într-o stare infantilă. Este suficient să menţionăm măiestria din Moscova şi Mstiora, care a mai rămas la nivelul ei tehnic anterior încă un secol întreg şi nu a rămas doar o „şcoală populară" şi o „spoială provincială".



143. Simon Uşakov, Apoteoza Fecioarei din Vladimir sau Arborele genealogic al statului moscovit, 1668. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГІЙ
ІС
ХС
НИКА

144. Simon Uşakov, Serghei de Radonej, 1669. 49 x 39 cm. De la Lavra Sfintei Treimi a Sfântului Serghei. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



145. Mandylionul sau Chipul Sfânt, jumătatea secolului al XVI-lea. Muzeul Naţional de Artă al Ucrainei, Kiev.



146. Mandylionul sau Chipul Sfânt, 1637-1638, tempera cu ou pe lemn, 62 x 106 cm. Panoul iconostasului de la Biserica Sfântului Cosma şi Sfântului Damian, Slovacia.

Jumătatea secolului al XVII-lea, Uşakov

Nu este mai puţin adevărat că, după cum spune Muratov, Şcoala moscovită s-a ridicat abia în vremurile lui Ivan cel Groaznic şi ale lui Boris Godunov. Am văzut că ea a început cam cu două secole mai devreme şi că a ajuns la un adevărat vârf până în perioada lui Ivan. Cu toate acestea, este adevărat că, la mijlocul secolului al şaptesprezecelea, începutul decadenţei se făcea simţit clar şi că s-a încercat, ca de obicei, a-i face faţă prin măsuri administrative.

Pentru a putea să judecăm drept esenţa acestei sensibile decadenţe, trebuie să respingem încercarea obişnuită de a ne baza istoria pe studiul lucrărilor detaliate şi la scară mică ale celor mai buni pictori de icoane de la curte, sau pe cele ale pictorilor care au lucrat pentru Stroganovi. Deşi le admirăm măiestria meşteşugului, peticele minunate de purpuriu strălucitor şi cu nuanţe portocalii, măiastra lor grijă pentru lucrătura fină şi foarte delicata lor artă în efectuarea haşurilor şi a ornamentelor cu aur, simţim că nu e nimic de criticat între aceste limite – critica nu îşi are locul. Dar dacă ne întoarcem atenţia către marile iconostasuri, care nu au putut fi pictate în întregime de adevăraţii maeştri, deşi poartă semnătura lui Prokopi Cirin, putem să ne dăm seama cu uşurinţă ce constituie decadenţa şi care au fost cauzele ei esenţiale. Deja am vorbit despre greşelile evidente de desen şi chiar de colorit din marile Fapte de la Muzeul Rus de Stat, semnate de Prokopi; ele s-au redus la exagerarea unor elevi în ceea ce priveşte efeminarea şi drăgălăşenia mişcărilor, a gesturilor şi a faldurilor veşmintelor.

Însă dacă ne întoarcem privirile către o mare chef-d’oeuvre a timpului, iconostasul din Biserica Miracolul Sfântului Mihail de la mănăstirea Kudov din Kremlin, vom găsi un alt fel de greşeală[158]. Artistul afişează un rafinament şi o atenţie deosebită pentru detalii complicate în modul în care pictează faldurile: veşmintele Patriarhilor şi ale Profeţilor par să fie făcute din cele mai subţiri mătăsuri, atât sunt de subţiri faldurile care le înconjoară umerii, pieptul şi şalele; le flutură pe lângă picioare, dar sunt ţinute printr-o minune, în noduri încrucişate sub genunchi şi în jurul braţelor. Cu toate aceste trăsături, desenul sau schema de bază pentru haine este cea bizantină, doar că pictorul le-a complicat în aşa măsură, prin haşurări, încât obţine noduri şi ridicături de falduri în jurul gâtului

şi al braţelor. Este clar că intenţia este de a obţine efectul picturii libere, dar pictorul nu are talentul necesar şi se trezeşte în încurcătură.

Acelaşi lucru se întâmplă şi cu capetele şi extremităţile personajelor. Pictorul are doar o schemă generală şi, cum personajul se înclină mai mult decât în mod normal şi este chiar destul de încovoiat, ca să îi dea mai multă expresivitate şi viaţă, artistul nu este în stare să plaseze capul pe gâtul îndoit. Astfel, nu poate să potrivească gamba piciorului îndoit şi o face să atingă pământul ca piciorul unei dansatoare, numai cu vârfurile degetelor.

Cu alte cuvinte, vremurile cereau o reprezentare liberă, cu care făcuseră deja cunoştinţă, dar pictorul de icoane nu stăpânea bine mijloacele de a obţine acest fel de reprezentare şi încerca să compenseze, complicând metodele picturii de icoane. Însă dacă stilul franc (friaz) este acum cel mai bun în pictura de icoane, el încă este limitat la lucrările mici şi detaliate, care pot să tolereze compoziţii absolut haotice şi un desen alungit şi lipsit de formă. Acest lucru nu este permis într-un iconostas. Acesta este unul dintre motivele preferinţei puternice pentru lucrările mici şi, în acelaşi timp, începutul decăderii.

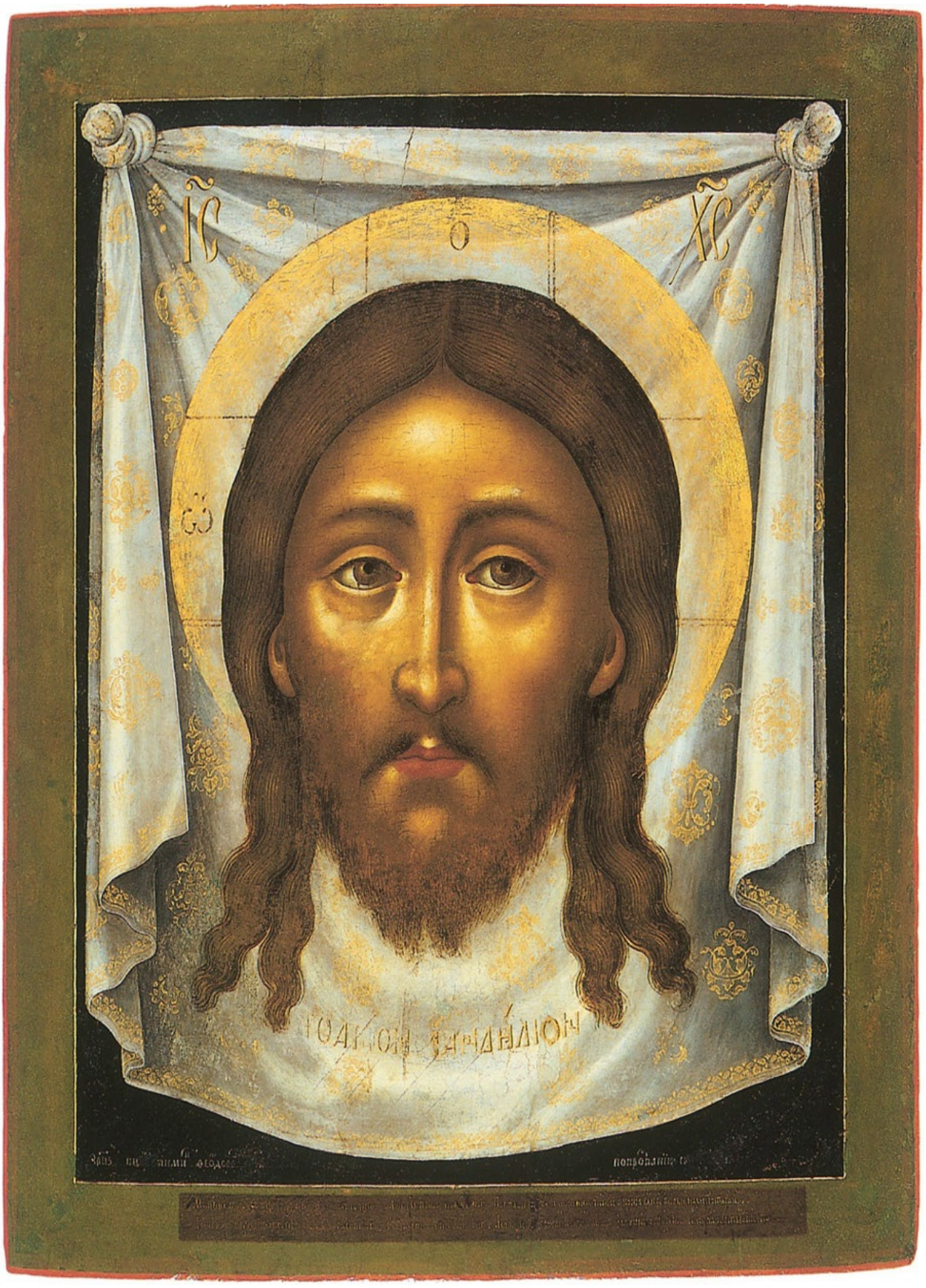
Acelaşi lucru se întâmplă cu cadrul, cu munţii şi cu clădirile. Artiştii caută naturalismul şi pictura liberă şi încearcă să aducă viaţă în lucrări, reprezentând bisericile şi noile clădiri ale Moscovei, dar nu au nici talentul observaţiei, nici pe cel al desenului, necesare pentru un astfel de naturalism.

Rezultatul sunt biserici fantastice, cu zeci de frontoane şi creneluri, clădiri cu personaje aflate în nişe sau pe scene plasate peste tot. Stâncile se transformă în tufişuri, împrăştiate pe dealuri. Problema nu este atât faptul că, în 1652, Spiridon Timofeev îşi plasează a sa Buna-Vestire[159] alături de clădiri de o arhitectură absolut barocă, ci îngrămădirea absurdă de colonade cu porticuri deschise, de parapete şi de scări pe acoperişul clădirilor plasate pe coama unor stânci argiloase. Muratov are dreptate atunci când spune că „în astfel de icoane, principalul nu mai este ceea ce este reprezentat, ci înfrumuseţările şi tiparele, textura complicată a terenului şi desenul excesiv de detaliat” al unor flori în formă de stele ridicate pe tulpini, cârlionţii şi norii mici care umplu cufărul albastru-cenuşiu al cerului. Totuşi, în această perioadă, în multe lucrări nesemnate din a doua jumătate a secolului şaptesprezece, deşi desenul este umflat, iar feţele sunt livide, găsim semitonuri minunat de blânde, galben-închis, portocaliu, fumuriu-verzui, catifea veneţiană neagră şi lucrături încântătoare în aur lichid. Trebuie să recunoaştem că această nuanţare cu aur adesea umbreşte

culorile, astfel că icoana pare învăluită într-un strat mort de metal. Aceasta ne aduce la personajul Fecioarei în lucrările lui Prokopi Cirin şi ale discipolilor săi. În acelaşi timp, sub influenţa occidentală, culoarea pielii capătă aspectul fildeşului (de-o pildă, icoana Sfântului Nicolae din Biserica Celor Doisprezece Apostoli din Kremlin). Începe acum o concurenţă între pictura de icoane şi pictura liberă, care fusese practicată în paralel, cu copierea directă a naturii şi cu diferitele forme de exprimare. Pictura de icoane trebuia să satisfacă noi cerinţe, să picteze portretele donatorilor pe icoanele în sine – iar această discordanţă şi dorinţa de înţelegere clară a fost fatală carierei lui Simon Uşakov.

Simon Uşakov (1626-1686) a suferit din plin efectele diferenţelor de opinie şi practică ce au tulburat şi au divizat meşteşugul pictării de icoane în ceea ce priveşte chestiunea dacă să urmeze tradiţia veche sau să folosească modelele religioase occidentale şi pictura occidentală[160]. Principalele exemple din arta sa sunt păstrate în Biserica Sfânta Maria din Iviria, în Porţile Varvara, în colţul Oraşului Chinezesc, construită în 1657-1668[161]. Biserica a fost reconstruită în cinstea icoanei Sfintei Marii din Iviria, care, fiind o copie a icoanei făcătoare de minuni adorată în mănăstirea Muntelui Frumos alături de Arhangel, a făcut ea însăşi minuni în timpul ciumei din 1654: iar biserica, dedicată înainte Sfântului Nicetas din Remesiana, a luat numele icoanei. Atribuirea iconostasului din această biserică lui Simon Uşakov este incertă, având în vedere că acesta era mereu ocupat cu o mulţime de sarcini: efectul artistic general, în afară de icoanele separate, nu sugerează mâna unui desenator talentat.

O icoană a Sfintei Marii din Vladimir, pictată de Uşakov în forma unui mic oval, ne dă o copie liberă a picturii făcătoare de minuni de la Uspenski Sobor, plasată într-un arbore genealogic ornamental ce poartă douăzeci de rondele (kleimo) cu mici busturi ale sfinţilor Bisericii Ortodoxe din Rusia: Serghei, elevii săi Nikon, Sava, Andronik, Semion, Pafnuti, Aleksei Moscovitul, Iona, Filip, Filaret etc.


ІС
ХС
ГО

147. Simon Uşakov, Mandylionul sau Chipul Sfânt, 1678, 53 x 42 cm. Din oraşul Smolensk, Rusia. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


Архангелъ Михаилъ.
МР
ΘУ
Архангелъ Гавриилъ.
ІНЦ· ХЦ·

148. Fecioara de la Smolensk, „Ciuiskaia”, sfârşitul secolului al XVII-lea. 110,5 x 96 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.


МР.
ΘУ.
ІС ХС

149. Ivan Mihailov, Fecioara de la Vladimirskaia, 1697. 101 x 73 cm. Din registrul iconostasului de la Biserica Sfintei Sofia din Moscova. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Dedesubt, lângă pereţii din Kremlin, Petru Întemeietorul şi Ivan Kalita plantează copacul. În faţă se află ţarul Aleksei Mihailovici şi familia sa[162]. Din punct de vedere artistic, icoana prezintă multe noutăţi, în maniera occidentalilor medievali. Este plină de manuscrise aflate în mâinile sfinţilor – şi acestea nu sunt nicidecum conforme cu pictarea energică a personajelor care s-au eliberat de localizarea medievală: aceste manuscrise sunt extrem de ciudate în mâinile sfinţilor goi Maxim şi Vasili cei Nebuni pentru Hristos[163]. Mai departe, nu pot deloc să fiu de acord cu aprecierea lui Filimonov. Nu există icoană rusească pe care să pot să o numesc şi care să fie o reprezentare mai reuşită a feţei Fecioarei, deşi Filimonov cunoştea bine faţa icoanei făcătoare de minuni de la Uspenski Sobor, atât de minunată prin tristeţea adâncă a expresiei sale. Uşakov a schimbat-o într-o expresie de mulţumire – modificare foarte ciudată a unei caracteristici fundamentale a feţei. Pe lângă aceasta, a făcut ochii nenatural de mari şi conturul ca pe un oval larg, aducând-o astfel aproape de tipul Sfintei Marii din Iviria, care nu e nici potrivit, nici reuşit într-o reprezentare a Sfintei Marii din Vladimir.

O icoană similară cu aceasta este aceea a Mântuitorului în timpul Sfintei Rugăciuni[164], pictată pe un panou poligonal aflat în mijlocul a nouă icoane rotunde (2 picioare lăţime) cu Dascălii Bisericii Ecumenice. Ambele reprezintă un mod nou de a compune stratul cel mai de jos al unui iconostas, în loc de aşa-numitele icoane „fixe”. Aparent, ideea unui astfel de strat este aceea de a expune în faţa adunării de credincioşi figurile măreţe ale lui Hristos şi ale Fecioarei cu Pruncul, vizibile de la distanţă, la fel ca faptele principale sau evenimentele din povestea Evangheliei, în amintirea cărora este ridicată biserica. Însă acum apare un nou scop didactic, care are o oarecare tentă luterană. Aranjamentul este în mod clar nereuşit, fie şi numai pentru că astfel de icoane, înalte de două picioare, nu sunt suficient de mari pentru a fi văzute printre icoanele fixe, astfel că vechea schemă naturală, cu icoane fixe mari, este abolită fără niciun fel de avantaj. În continuare, aceste icoane sunt reci şi formale şi nu sunt deloc folositoare pentru a crea o stare de devoţiune la credincioşi.

În sfârşit, figurile acestor învăţători, Dionisie, Chiril, Epifaniu, Grigorie de Nyssa, Ambrozie, Ignat, Grigorie din Neocezareea şi Athanasie, în încercarea de a le face pline de o maiestate picturală şi de pietate iconografică, au pierdut aproape toată individualitatea marcantă a modelelor bizantine. Seamănă mai puţin cu nişte icoane şi mai mult cu picturile executate de pictorii academici ai secolelor optsprezece şi nouăsprezece, care au pictat catedralele din Petersburg şi Moscova. Toate aceste capete pioase au esenţialmente aceleaşi chipuri; ba chiar, cele mai multe au şi aceleaşi bărbi – dese, ondulate şi pieptănate cu grijă. Unii dintre aceşti învăţători, cu ochii lor pătrunzători, au un soi de aspect naiv, destul de nepotrivit pentru un Părinte al Bisericii.

Analizând acest stil nou, mai întâi ne dăm seama că toate scenele luate din imn au fost nouproiectate şi au o compoziţie tipică, ce le e comună tuturor. Scopul este remodelarea vechiului design plastic, ca cel al unui basorelief, pentru a-l face pictural. În principiu, această manieră picturală nu era o noutate în a doua jumătate a secolului al şaptesprezecelea; o cunoaştem din toate tentativele occidentale de a transfera compoziţiile iconografice în pictura liberă. În acelaşi timp, au existat cazuri similare şi în pictura rusă de icoane. Icoana Mântuirea Novgorodului, atacat de oamenii din Suzdal, a fost pictată în forma unei picturi libere – în măsura în care un pictor de icoane putea să facă acest lucru[165]. În partea de sus, în dreapta, se află oraşul, pe un deal; în jos, către stânga, începe o procesiune cu icoana Fecioarei, către un râu, care încă se poate vedea sub zidurile zonei Sofia din Novgorod. Deasupra râului, duşmanul deja se retrage în faţa forţelor Novgorodului.

Aceeaşi manieră de a aranja compoziţia într-un peisaj deluros, cu o mişcare în jos către stânga sau către dreapta, a fost folosită şi de Uşakov şi de tovarăşii săi; sau, acţiunea este efectuată de grupuri, în sus şi în jos pe deal, sau în mai multe straturi, aranjamentul Sfinţilor care stau înaintea figurii lui Hristos în ceruri, sau Sfinţii Episcopi în faţa figurii Fecioarei, în adunarea sfântă (sobor). Astfel, în acest caz, compoziţia pentru primul subiect, „Conducătorul care a luptat pentru mine”, celebrând eliberarea Constantinopolului de sub perşi, prezintă oraşul deasupra şi se desfăşoară în jos pe deal, în spirală, mai întâi către stânga, apoi către mare, la dreapta, unde se îneacă avarii. Următoarele două scene ilustrează kontakia după schema iconografică; cea de a patra este plasată într-un peisaj deluros; cea de a şasea, la fel, are un peisaj; dedesubt, într-o clădire, Herod îi primeşte pe Magi, iar deasupra, aceştia călăresc înspre casă. În continuare, formele dealurilor rămân la fel, însă ieşiturile lor argiloase sunt făcute ca nişte tufişuri fanteziste sau ca nişte parapete de piatră. Clădirile sunt în parte

transformate în tipul occidental de săli şi temple spaţioase, aflate pe coloane înalte şi subţiri, cu loggie şi cu rânduri de arcade. Zidurile au rânduri de turnuri de tip italian-nordic, ca turnurile Kremlinului[166], cu multe etaje care se sfârşesc într-o spirală sau glava. Bisericile simple sunt transformate în felul bisericii Vasili Blajennâi, fantezistă şi cu multe domuri. În toate, se insistă pe partea decorativă, atât în ceea ce priveşte accesoriile, cât şi hainele. Aceasta face ca incorectitudinea iconografică a figurilor în mişcare să iasă şi mai mult în evidenţă, cu faldurile unghiulare, cu membrele excesiv de subţiri şi cu toate greşelile tipice ale icoanelor târzii, demoralizate de friaz.



150. Fecioara de la Eleț, 1700-1703. Muzeul de Arte Frumoase, Cernihiv, Ucraina.



151. Judecata de Apoi, secolul al XVII-lea, 53 x 42 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Cu toate acestea, Uşakov a fost cu siguranţă un pictor de icoane cu un talent excepţional, talent pe care l-a aplicat în studiul picturii libere şi în compoziţie. Ceea ce a realizat el în acest domeniu nou putem vedea în icoanele sale pictate liber, cum este Vernide, dar şi în general, în capetele de Iisus pe care le-a executat. În ceea ce priveşte icoanele lui Hristos, Moscova a primit de la Suzdal modele exaltate şi tradiţiile cele mai fine. Deja am menţionat măreţul cap al lui Hristos de la cimitirul Rogojski şi icoana făcătoare de minuni, amplasată de Sfântul Alexei în mănăstirea Andronikov Mântuitorul Nostru; nu putem nega icoanei lui Hristos din mănăstirea Novospasski o anumită sobrietate impresionantă – şi la fel stau lucrurile şi cu Mântuitorul Ochiului de Foc (Iaroe Oko) de la Catedrala Uspenski, ca să nu le mai menţionăm pe celelalte, aflate în bisericile şi mănăstirile Moscovei[167]. Hristos Pantocrator, simplă sau mărită, includea o reprezentare a lui Hristos care, atât în ceea ce priveşte tipul, cât şi compoziţia, revenea la Rubliov şi era la loc de cinste nu numai în şcolile din Moscova şi Suzdal, ba chiar, a mai şi servit invariabil ca model pictorilor de la Novgorod. Însă dezvoltarea s-a oprit în acest punct. În aşa măsură, încât figura lui Hristos din Evangheliile Pereiaslav, pictate la începutul secolului cincisprezece, este unică în ceea ce priveşte desenul, culoarea şi expresia. Ea este repetată de toate şcolile moscovite şi de şcolile Stroganov întrun mod care pare mai degrabă grosolan şi uzat. Dacă am dori să caracterizăm tipul de „Mântuitor rus”, singura sa caracteristică este nevoia pură de caracter.

Printre icoanele Mântuitorul nostru, un loc special aparţine cu siguranţă celei create de Simon Uşakov (m.1686) şi repetată adesea de el; elevii şi contemporanii săi au reprodus-o peste tot şi deşi, desigur, au deformat-o şi au tratat-o în stilul iconografic, ea încă rămâne o producţie remarcabilă a picturii moscovite de icoane. Dar este clar că această icoană a trecut dincolo de limitele picturii de icoane, iar cele mai bune icoane ale Mântuitorului ieşite din mâna lui Simon Uşakov sunt executate în maniera picturilor obişnuite şi aparţin istoriei picturii ruseşti. Aceste icoane sunt pictate după studiul modelelor flamande timpurii; există una la Catedrala Sfintei Treimi din Lavra Sfântului Serghei şi o replică în Biserica Sfintei Marii din Iviria, la Moscova. După aceasta, urmează o

serie de imitații ale acestui tip, care sunt mai mult sau mai puțin inferioare, unele ca această Vernicle, altele busturi ale Mântuitorului Rănit, și chiar într-o Înviere a maestrului de mai târziu Kiril Ulanov, aflată la Muzeul Rus de Stat. Toate aceste replici și imitații ne dau impresia unui tip potrivit perfect pentru un Vernicle; un oval perfect și îngust care reprezintă întreaga față, trăsăturile regulate, o expresie sobră și serioasă, de un calm profund, ne prezintă un Mântuitor care are gânduri înălțătoare de compasiune pentru omenirea aflată în suferință. Dintre toate tipurile așa-numite academice de Hristos, al lui Uşakov este cel pe care îl putem accepta cel mai bine: el poate fi comparat fără probleme cu tipurile occidentale, cărora, într-adevăr, Uşakov le datorează mult: nasul fin este încă grecesc, dar de la occidentali a luat linia dreaptă și liniștită a sprâncenelor groase, precum și fruntea echilibrată și netulburată, care sugerează o natură ce depășește pe cea omenească: la fel, ochii blânzi, căprui-deschis, cu o urmă de tristețe în ei, dată de pleoapa inferioară ușor ridicată; cu adevărat, ochii lui Hristos suferind pe Vernicle. Dar această icoană și tovarășa ei, Sfântul Ioan, dovedesc clar că Simon Uşakov era pe calea cea bună, atunci când s-a îndreptat către Occident și a căutat acolo noi idealuri și noi idei pentru talentul său, dărâmând zidul ce separa viața rusească de ortodoxia rusă în vremea lui Nikon. În admirația sa pentru arta europeană, el a trăit cu credința și cu speranța că avea să iasă, din întuneric și din haos, la lumină.

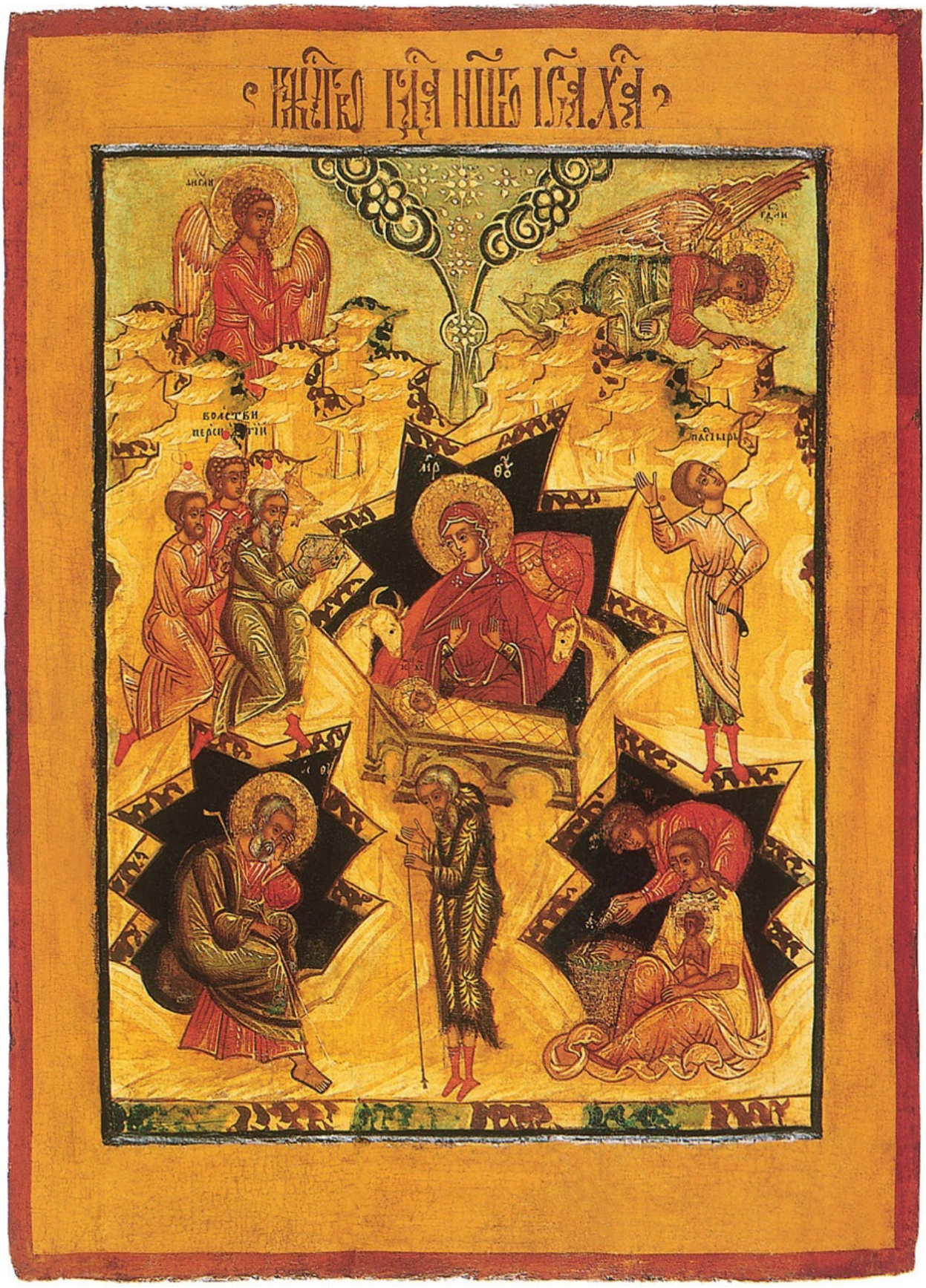
Un lucru special referitor la Uşakov este că el a desenat nu numai toate compozițiile (ca znamenşcik), ci și chipurile (ca licinik). În icoana Buna-Vestire de la Biserica Sfintei Marii din Iviria, el a executat numai fețele (și nu multe), împreună cu Kondratiev și Kazaneț, conform inscripției de pe blazonul de mai jos. La fel, chipurile principale din acea icoană, Hristos, Fecioara și Îngerii, repetă clar tipul ideal al Mântuitorului său în ceea ce privește modelarea, paloarea, blândețea și expresia.

Uşakov aparținea secolului șaptesprezece suficient de mult încât să practice gravura, sau, în orice caz, să pregătească compozițiile pentru gravuri. Există una celebră, a celor Șapte vise de moarte, și o reprezentare respectabilă a Sfintei Treimi a Noului Testament, Tatăl și Fiul întronat cu Porumbelul, numită și Otecestvo sau Paternitatea.

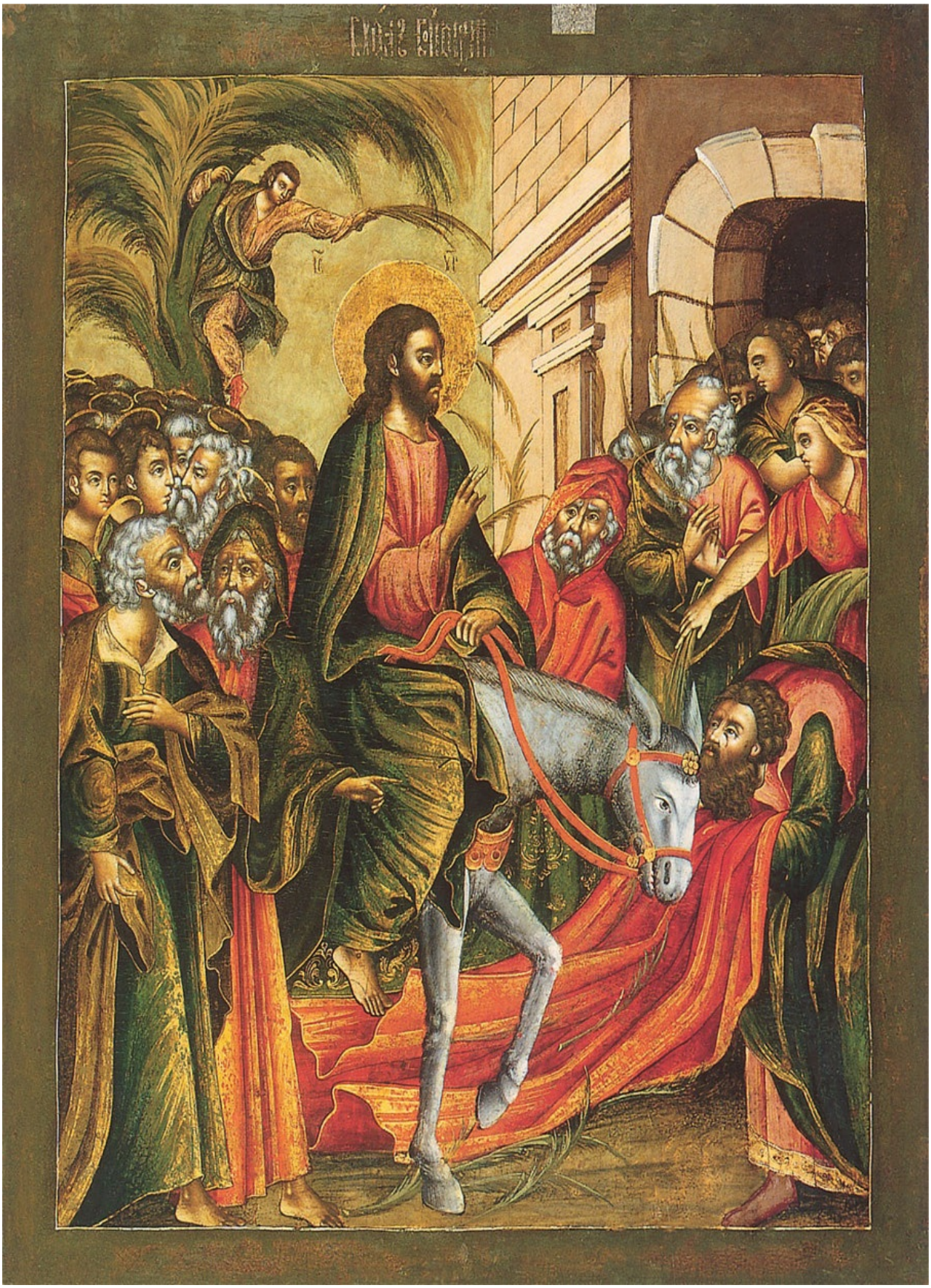
Dar pictorul de icoane obișnuit avea tendința să cadă din nou într-o naïveté aproape copilărească. Povestea uciderii lui Dimitrie, fiul cel mai mic al lui Ivan cel Groaznic, a fost reprezentată foarte detaliat în cronică, iar aceste detalii sunt plasate, unul după altul, în peisajul deluros familiar: icoana se numește Tabloul

Sfântului Țarevici Dimitrie. Deasupra, îl avem pe tânărul cneaz, cu crucea și cu laurii martiriului, privind în sus către Hristos; dedesubt este scris „Dimitrie țareviciul a fost măcelărit la Uglici, din ordinul lui Boris Godunov, de Nikita Kacealov și Daniil Bateagovski, în 1591, cel de al optulea an de la nașterea sa. A fost înjunghiat cu un cuțit; rămășițele sale au fost aduse de la Uglici la Moscova, în timpul domniei lui Vasili Ivanovici, în primul an al domniei sale, sub Preasfântul Patriarh Hermogenes. De asemenea, în primul an al patriarhatului său, rămășițele sale au fost puse în Catedrala Arhanghelului Mihail Căpetenia oștirilor cerești”.

Acțiunea începe în partea stângă. „Ucigașii au venit la țareviciul Dimitrie”, „Îl înjunghie”, „Mama sa cade peste trupul său”, „Infirmiera [care era implicată] îl jelește”. „Clopotele bisericii bat de alarmă.” „Ucigașii încearcă să spargă ușa clopotniței”, „Nikita Kacealov”, „Daniil Bateagovski”. „Ucigașii au încălecat și s-au îndepărtat de oraș, dar s-au rătăcit și s-au întors în oraș”, „Oamenii au început să îi lovească pe ucigași în față”. Avem aici și o vedere încântătoare a orașului Uglici. Copia aceasta se află la Muzeul Rus de Stat și aparține artei secolului optsprezece.


РЖЕСТВО ТВОЕ ХРСТЕ
ВОЛСТВИ
ПЕРСИ
ПАСТЫРИ

152. Naşterea lui Hristos, Rusia de Nord, sfârşitul secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea. 55 x 43,5 cm. Satul Spirovo, regiunea Sankt Petersburg. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



153. Sala Armelor din Kremlinul Moscovei, Intrarea în Ierusalim, sfârsitul secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea. Registrul ceremonial al iconostasului de la Biserica Întâmpinării Domnului, Baraci, Moscova. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



154. Sala Armelor din Kremlinul Moscovei, Întâmpinarea Fecioarei în Templu, sfârşitul secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea. 77 x 68 cm. Registrul ceremonial al iconostasului de la Biserica Întâmpinării Domnului, Baraci, Moscova. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.



155. Sfântul Macarie Ujenski cu scene din viata lui, Kostroma, sfârşitul secolului al XVII-lea — începutul secolului al XVIII-lea. Din satul Pocinok, regiunea Kostroma, Rusia. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

Sfârșitul secolului al XVII-lea, decadența

La relatarea noastră despre pictura rusă de icoane din secolul șaptesprezece se adaugă și clădirile din Rostov Veliki, Iaroslavl, Kostroma și Romanov-Borisoglebsk, orașe industriale și comerciale aflate la nord-est de Moscova, unde negustori mari și mici se întreceau în daruri pentru preamărirea bisericilor. Un mare incendiu la Iaroslavl, în anul 1658, a făcut loc unei întregi serii de biserici minunate, cu picturi pe ziduri, care a continuat până în 1701. Cele mai remarcabile sunt bisericile Sfântul Ilie Profetul și Sfântul Ioan Botezătorul, din suburbiile orașului Tolcikovo. Acestea sunt împodobite pe dinafară cu fantastice decorații arhitecturale și cu plăcuțe de faianță, iar pe dinăuntru, cu fresce strălucitoare, în care întreaga tehnică a pictării de icoane pe panouri și coloritul întunecat, în care domină prea mult roșul, este transferată picturii pe perete.

Decăderea evidentă în ceea ce privește arta și măiestria este exemplificată aici de picturile îngrămădite. Frescele sunt pe opt straturi, împărțite în nenumărate mici panouri, care formează un haos de scene disparate, în culori vii și dure. Zidurile Bisericii Sfântul Ioan Botezătorul depășesc, prin multitudine, faimoasa Biserică de la Salamis, cu ale sale 3.724 de figuri, pictate în 1735 d. Hr. De asemenea, varietatea de subiecte îi depășește pe greci, căci pictorii ruși erau și mai dedați la a copia tipare occidentale, iar în Biserica Sfântului Ioan nu există niciun petec de suprafață care să nu fie pictat; chiar și ușile și cadrele ferestrelor sunt acoperite de chipuri. Nu trebuie să fim uimiți de această abundență; o regăsim aproape întocmai și la Rostov, Kostroma, Vologda, Romanov-Borisoglebsk și în alte orașe – desigur, cu mai puțină cheltuială și la o scară mai mică. Sute de mâini au format măiestria necesară, în marile ateliere ale orașelor comerciale și chiar și în locuri aflate în sate – după cum se vede în bine-cunoscutele sate din provincie, la Vladimir, Mstiora, Holui și Paleh.

Pentru noi, cea mai interesantă parte din aceste mărețe fresce nu este – ca mai înainte – partea cea mai importantă și cea mai de efect, din biserica centrală, ci picturile de pe portalurile și coridoarele care duc la ea. În mănăstirile grecești și în cele din sudul Rusiei, pe pereții acestor coridoare erau agățate sau bătute în cuie pânze, cu subiecte pictate în ulei. În Rusia de Nord se pictau direct pe pereți teme cum ar fi Istoria Vechiului Testament, istorisiri edificatoare din Viețile

Sfinţilor sau din aşa-numitele Limonaria (după moda Leimon-ului sau pajiştii) ale lui Ioan Moscius, sau „Grădini cu flori”, poveşti din vieţile pustnicilor orientali, vieţi alese ale sfinţilor, Apocalipsa, Judecata de Apoi, Patimile Mântuitorului, Acatistul Sfintei Fecioare, Bucuria tuturor, Înţelepciunea şi-a zidit casă şi altele asemenea. Dar cu toată această varietate de subiecte, pereţii bisericilor şi coridoarele de peste tot oferă infinite repetiţii ale motivelor, atât în ceea ce priveşte compoziţia, cât şi în ceea ce priveşte clădirile, bisericile, figurile, dealurile. La fel şi în biserică, subiectele principale sunt acoperite, în absidă, de compoziţii edificatoare care explică Liturghia (i.e. Mesa), pe peretele vestic de ilustraţii ale Cântării Cântărilor. Dar în ceea ce priveşte inscripţiile, nici la o analiză extrem de atentă nu am descoperi un sens; în scenele simbolice şi în interpretările Liturghiei, de ce şi la ce moment vedem Preotul la altar, Diaconul la Uşile Împărăteşti şi Îngerii împrejur, apropiaţi; Pruncul Hristos în Potir, Marea Intrare şi, în apropiere, un Înger lângă altar, lovind un demon. Întregul ciclu depinde de structura Liturghiei, făcută de Grigore cel Mare – şi ilustrează cuvintele care răspund la „Şi s-a făcut război în cer: Mihail şi îngerii lui au pornit război cu balaurul” şi la Trisagion. Scena cu Diavolul fulgerat aparţine momentului în care Diaconul îi roagă pe catehumeni să se retragă[168].

Pentru icoanele pictate pe panouri, aceste invenţii iconografice au fost fatale, venind chiar la sfârşitul dezvoltării acestora. Ceea ce este clar e că toate aceste imaginaţii complicate au avut un oarecare folos şi o oarecare scuză în mănăstiri, unde slujeau de predici concrete şi perpetue pentru călugării care, petrecându-şi cea mai mare parte din zi în biserică, aveau timp să studieze tot ce ofereau ele. Biserica Rusă a adoptat parte din serviciile monastice chiar şi pentru laici şi a împrăştiat aceste subiecte pe pereţii bisericilor. În cele din urmă, zelul pentru decoraţiile ecleziastice a transferat pe panouri toată această selecţie de teme şi a necesitat executarea lor într-un stil detaliat şi plin de nenumărate figuri.

În Biserica Sfântului Grigorie din Neocezareea, la Moscova, s-a păstrat o serie întreagă de icoane pictate în 1668-1669 de elevii sau de Şcoala lui Uşakov şi de maeştrii de la Iaroslavl, care prezintă temele edificatoare Tot ce are suflare să-L slăvească pe Dumnezeu, Arhanghelii Mihail şi Gavriil cu manuscrise, Doamne, mântuieşte pe Fiul Tău, pentru a ilustra Ps. xlix, Ixxxi, cxlix, Dumnezeu să se ridice, în unsprezece scene, o icoană a Celor Şapte Ispăşiri, a Celor Zece Porunci, Sfânta Treime, Ferice de cei ce plâng (Fecioara), Acatistul şi altele asemenea.

Cu o sută de ani mai devreme, ortodocşii riguroşi au fost ofensaţi de noutăţile

incluse în teme cum ar fi Sfânta Treime, Pe tine, Doamne, Te slăvesc, Crezul, Înțelepciunea, Dumnezeu s-a odihnit în ziua a șaptea, Singurul născut din Tatăl, pentru care se putea face rost de modele grecești. Infinit mai mult, complicatele compoziții noi, fixate pe o selecție nouă de texte din scriptură sau din cântări, au dat ocazia pentru trecerea de la ortodoxie la latinism. Desigur, orice împrumut de la latinism părea periculos, deși era vorba de ceva anterior schismei. Ignoranța generală a clerului în ceea ce privește arta religioasă a răspândit acest principiu general în ambele tabere și a indus frica de păcat în cazul oricărui fel de împrumut de acest gen. Am dovedit destul de clar că pictura greacă de icoane, încă din secolul al paisprezecelea, intrase în relații strânse cu școala italiană, iar la jumătatea secolului al șaptesprezecelea, ideea sa de tradiție veche era pictura venețiană de icoane. Astfel că Patriarhul Nikon, căutând modele grecești vechi, a cerut în van ajutorul grecilor. Deja, la acea vreme, nici grecii înșiși nu mai știau de lucruri elementare, cum ar fi binecuvântarea cu două degete – care, în mod evident, era cea obișnuită în Biserica timpurie, până în secolul al nouălea. Ei au declarat-o ca fiind incorectă, în timp ce credincioșii de rit vechi aveau dreptate când citau multe din icoanele vechi, mai ales icoane ale lui Hristos, în care încă mai era reprezentată această formă de binecuvântare.

În legătură cu reforma pe care Nikon a făcut-o în cărțile de slujbă slavone, începând cu anul 1655, s-au publicat și noi cereri legate de o atenție strictă, pentru a interzice noutățile în pictura de icoane. Pavel din Alepo ne dă informații foarte interesante cu privire la atacul pe care Nikon îl lansează asupra „noilor icoane desenate după moda picturilor france și polone”, iar comentariile sale sunt și ele valoroase. El spune că Nikon era devotat modelelor grecești, dar, în același timp, era și foarte încăpățânat. Acesta a poruncit ca toate icoanele de modă nouă să fie strânse și să îi fie aduse lui, de oriunde s-ar afla, chiar și din casele înalților demnitari. A scos ochii icoanelor, iar strelțî (garda țarului) le purtau prin oraș, proclamând că oricine avea să mai picteze astfel de icoane de atunci înainte avea să sufere o pedeapsă pilduitoare.

Credincioșii de rit vechi pretindeau că sunt adevărații adoratori ai icoanelor străvechi, înainte de toate exemplele grecești, iar în același timp, Nikon și adepții lui protestau împotriva noutăților în pictura de icoane și căutau să corecteze icoanele și cărțile în conformitate cu cele mai bune modele grecești. Ambele părți urmăreau același scop, iar apărarea pietății străvechi a mers mai departe decât s-a intenționat, în termeni de controversă. Arhiepiscopul Avakum[169] a acuzat cealaltă parte de erezie și, trezindu-se în mijlocul bătăliei, a căutat cele mai exagerate expresii ale celei mai rafinate dogme teologice, astfel

distorsionând sistemul strict de gândire teologică. Oponenţii săi l-au anatemizat pentru fondarea schismei pe această distorsionare. Nu exista cu adevărat o chestiune de iconoclasm de partea ortodoxă, în secolul al şaptesprezecelea, dar Avakum şi credincioşi de rit vechi s-au comportat de parcă ar fi fost vorba chiar de venerarea icoanelor; i-au negat pe „luterani şi calvinişti” şi au repetat toate vechile banalităţi, promovându-şi propriul adevăr şi credinţa străveche, pentru a arunca asupra celeilalte părţi suspiciunea de noutate şi nevoia de ortodoxie. Credincioşii de rit vechi şi schismatismul atribuit lui Nikon consta tocmai în noutăţile în pictura de icoane şi în înclinaţia către pictura obişnuită şi naturalism, pe care Nikon însuşi o atacase atunci când spulberase noile icoane, cu stilul lor „necuviincios” de pictură. Au inventat că figura cam durdulie a lui Emanuel a fost „inventată de Nikon, duşmanul, ca şi cum ar fi fost asemănarea vie a lui Hristos şi a Fecioarei, după friaz, adică, după germani”. Avakum a mers chiar până într-acolo, încât să inventeze el însuşi diferite extravaganţe şi absurdităţi, cum ar fi un Hristos cu barbă la Naştere, Fecioara însărcinată la Buna-Vestire, Hristos înveşmântat complet pe cruce, aşa cum se găsesc la francii păgâni. El a folosit aceste mijloace necinstite pentru a îşi face adepţii să creadă că nu are nimic de a face cu ereticii.

Avakum susţinea că un pictor pios trebuie să îi reprezinte pe sfinţii lui Dumnezeu ca fiind slabi şi emaciaţi, nu graşi şi arătoşi. În cele din urmă, credincioşii de rit vechi au ajuns la o controversă încrâncenată asupra ideii dacă mai era drept ca icoanele aduse din casele Nikonienilor să fie venerate.

Este clar un rezultat. În ciuda împrumuturilor din tipăriturile germane şi din picturile ruseşti din sud, precum şi a înclinaţiei către lucrări la scară mică, ba chiar în ciuda oscilaţiei de gust între icoane şi picturi obişnuite, pictura rusă de icoane din secolul al şaptesprezecelea încă mai avea o viaţă bogată şi interesantă. Însă această viaţă nu mai dezvolta o formă artistică şi era limitată la a-şi îmbogăţi conţinutul, căci în secolul precedent se adaptase atât de mult în ceea ce priveşte forma şi era nevoie de timp pentru ca această formă să fie prelucrată, iar în ceea ce priveşte conţinutul apăruseră atât de multe lucruri interesante. Desigur, la toate acestea s-a alăturat foarte multă retorică pompoasă şi goală. Se făceau compoziţii care puneau laolaltă tot felul de materiale, dar încă erau o grămadă de lucruri proaspete şi cu adevărat instructive.

Acum, Vernicle era pictat v liţah cu o explicaţie vizibilă, la fel şi Domnul nostru Pantocrator era pictat v liţah. Printre subiectele noi se numărau Ochiul Domnului Atoatevăzător sau Cărbunele Profetului Isaia, Născut din pântecele Fecioarei.

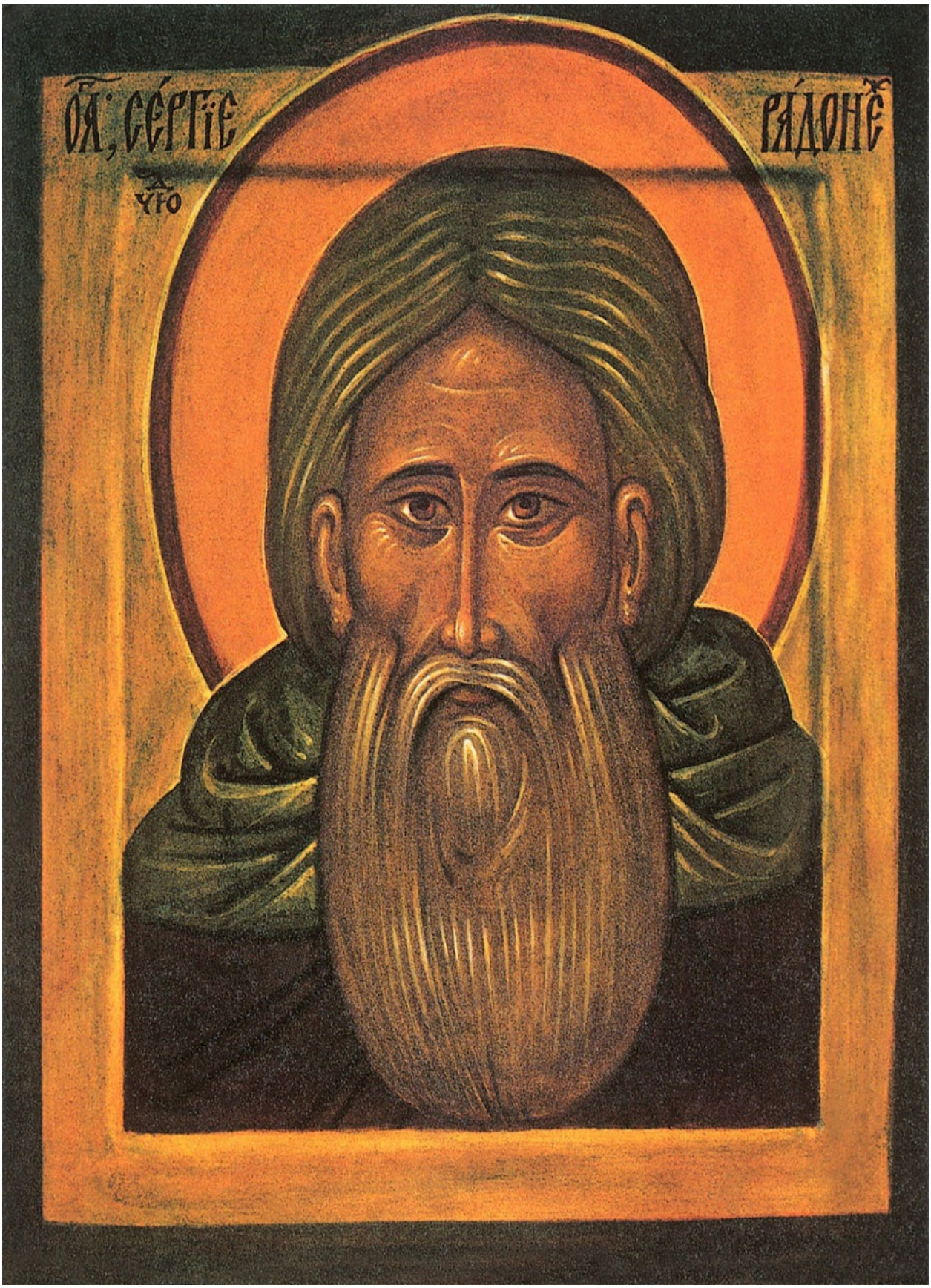
Baza acestei compoziţii era tema Tufişului în flăcări; dedesubt, pe pământ, se aflau Isaia şi Ezechiel, Fecioara în picioare, discul soarelui într-un cerc, în care se afla Emanuel[170]. Se pictau icoane cu Îmbrăţişarea Tatălui, Eructavit cor meum şi alte teme complicate: un bun exemplu este Paternoster[171], în scene care însumau toată viaţa spirituală creştină: ea începe cu Dumnezeu Tatăl; pentru „Sfinţească-se numele Tău” avem o viziune a unei slujbe în biserică; pentru „Vie Împărăţia Ta”, ţarul, cetăţenii şi poporul, împărăţia cerească fiind tipologizată de pământesc; pentru „Facă-se voia Ta”, Hristos Îşi poartă Crucea, iar doi tineri îşi iau şi ei crucile; „Pâinea noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi” este reprezentată printr-un refectoriu mănăstiresc, unde cerşetorii îşi primesc partea şi aşa mai departe. Deja la acest moment, practica picturii la scară mică deschisese posibilitatea ca o persoană particulară să adune şi să deţină personal formele complete şi cele mai elaborate ale icoanelor Rugăciunea Maicii Domnului, Soborul Maicii Domnului, Pogorârea Sfântului Duh, Învierea lui Lazăr şi icoanele Sfânta Maria din Vladimir, Sfânta Maria din Kazan, cu toate minunile pe care le-au făcut.



156. Iconostas privat, Şcoala de la Paleh, secolul al XIX-lea. Muzeul de Icoane, Recklinghausen, Germania.



157. Sfinţii Savatie şi Zosima de la Solovki, secolul al XVIII-lea. Muzeul de Istorie a Moscovei, Moscova.


ОА, СЕРГІЕ
РАДОНЕ
ЧТО

158. Arhimandritul Zinon, Sfântul Serghei de Radonej, secolul XX. Mănăstirea Adormirii Maicii Domnului, Pskov, Rusia.

De la sfârşitul secolului al şaisprezecelea, Apocalipsa a ajuns să fie la mare rang, atât ca subiect pentru icoane, cât şi – într-o măsură mai mare – în manuscrisele iluminate: citirea ei a luat locul psaltirii, ca ocupaţie deosebit de acceptabilă în faţa lui Dumnezeu[172]. Pentru pictorii de icoane era o sarcină cu adevărat dificilă să reprezinte Apocalipsa pe micile icoane sau tripticuri religioase, mai ales că elementul central al acestora era înlocuit de Judecata de Apoi. Poziţia generală a Apocalipsei în arta creştină este complicată: în perioada timpurie, mai ales la Roma, subiectele apocaliptice, cum ar fi cei Patru şi cei Douăzeci de Bătrâni înaintea Mielului, cei Patru Călăreţi, cele Patru Fiare şi altele asemenea, erau de fapt Apocalipse populare şi ilustrate, apărute în Occident încă din secolul unsprezece sau doisprezece, dar Bizanţul nu prea a dat atenţie acestei cărţi şi imaginilor din ea. Abia în secolul şaisprezece vedem Apocalipsa pictată pe ziduri, la Muntele Athos – şi atunci, numai în două compoziţii, pe porticuri sau în refectorii, sau mai târziu, pe peretele vestic al bisericilor şi pe coridoare.

Desigur, fresce greceşti cu scene apocaliptice au existat mai dinainte, dar ele nu au ajuns până la noi. Un lucru este clar – că sensul alegoric al imaginilor care compuneau Apocalipsa se pretează greu la o reprezentare statică şi cu greu poate fi înţeles fără inscripţii. De asemenea, simţirea greacă era împotriva reproducerii literale, care satisfăcea gustul barbar al Occidentului înainte de secolul al unsprezecelea. Atunci când au apărut ilustrările Apocalipsei, pictorii de icoane au fost obligaţi să pună laolaltă, mai întâi în marile icoane pictate pe perete şi apoi pe cele mici, dedicate venerării particulare, peste patruzeci de compartimente care să răspundă la scenele Revelaţiei. Nu puteau să facă acest lucru grupându-le în câteva peisaje deluroase, pentru că acţiunea se petrece în diverse locuri, iar figurile sunt şi ele variate. Astfel, au fost nevoiţi să o împartă în douăsprezece straturi, fiecare conţinând mai multe componente mici. Putem vedea cu uşurinţă cum astfel de scene au dus la moda picturii la scară mică – şi ne dăm seama cât de mult depăşeau resursele picturii de icoane elemente ca reprezentarea naturalistă a eclipselor, a cutremurelor, a ploii cu sânge, a semnelor de pe cer, a distrugerii Babilonului şi a lumii întregi. Astfel de subiecte consolidau mişcarea către pictura friaz şi pictura obişnuită. Aceste dificultăţi,

precum şi structura extrem de complicată a ilustraţiilor apocaliptice, au făcut astfel de icoane să fie rare, iar cei pioşi au recurs la manuscrise ilustrate, multe dintre ele produse în secolele al şaptesprezecelea şi al optsprezecelea şi păstrate până acum printre credincioşii de rit vechi.

Pentru cei mai mulţi, o icoană cu Judecata de Apoi era suficientă şi reprezentată pe panouri mici sau pe tripticuri comparabile, astfel că ea exista întotdeauna la scară mică. Un element caracteristic este că Novgorodul prefera Judecăţi de Apoi pline de culori strălucitoare, cu podoabe elegante pe veşmintele Sfinţilor Episcopi, ale Martirilor şi ale Duhovnicilor, în timp ce Moscova prefera un tip mai sobru şi culori mai reţinute; Apocalipsa şi Judecata de Apoi au dus la reprezentările vieţii de după moarte. Escatologia a jucat un rol important încă din secolul al treisprezecelea, mai ales în manuscrisele iluminate care descriu Viaţa Sfântului Nifon cu viziunile sale[173], Viaţa Sfântului Vasile cel Nou[174] şi Pelerinajul Sfintei Fecioare pentru vederea Patimilor lor[175]. În secolul al şaptesprezecelea şi al optsprezecelea, Sinodicoanele erau printre cele mai răspândite cărţi populare în Rusia. Nucleul lor era o listă a morţilor, pentru care persoanele dintr-o anumită familie trebuiau să se roage – atât nume ale unor persoane mari din Biserică şi din stat, cât şi ale unor membri ai familiei. La acestea se adăugau poveşti legate de viaţa viitoare, legende despre sfinţi, povestiri biblice în forme diferite şi diverse subiecte edificatoare, extrase atât din surse greceşti, cât şi din surse occidentale[176].

Toate aceste manuscrise cu Vieţile Sfinţilor şi Sinodicoane au fost ilustrate de pictori de icoane, deşi tehnica era, în cea mai mare parte, aceea a acuarelei – rareori tempera – iar culorile erau pale, dar maniera era, esenţialmente, aceea a picturii de icoane. În secolul al optsprezecelea, această manieră a devenit neglijentă, apropiindu-se de modul în care erau colorate de mână gravurile ieftine. Desenele au devenit incurabil de monotone, simple repetiţii, iar pictorii colorau doar o parte dintre personaje, astfel că manuscrisele arătau de parcă ar fi fost neterminate. Chiar şi aşa, manuscrisele au o anumită însemnătate pentru pictura de icoane, căci multe subiecte apar mai întâi în manuscrise, iar apoi sunt transferate pe panouri. Însă diferenţa este că icoanele nu caută doar să edifice, aşa cum o fac manuscrisele şi tipăriturile ieftine, ci sunt menite şi să inducă o stare mentală de rugăciune, astfel că ele trebuie să evite o formă narativă prea complicată, cu detalii şi repetiţii excesive.

Viaţa Luminată a Sfântului Vasile cel Nou[177] este abordată, în mare, prin descrierea a douăzeci şi ceva de chinuri diferite, câte unul pentru fiecare viciu şi

păcat – și se încheie cu Ziua Judecății de Apoi; ea nu a fost o sursă bună de subiecte pentru icoane, la fel ca Maica Domnului mângâietoarea celor suferinzi.

Pe de altă parte, Sinodicoanele ilustrate, fiind cărți de amintiri pioase, pline de extrase din Părinții Bisericii și abordând subiecte de escatologie și de legendă, au servit drept materiale excelente[178].

Sinodiconul bulgar povestește despre Macarie Eremitul, despre viziunile sale și despre povestea lui referitoare la cele patruzeci de zile de după moarte: separarea sufletului de corp și ce se întâmplă cu sufletul celor drepți și ce se întâmplă cu sufletul celor răi. Domnul trimite din „al șaptelea cer" o balanță, iar pe ea se află înscrisuri cu faptele bune și cu faptele rele ale mortului. În cea de a treia zi, sufletul cel bun își face plecăciunea în fața lui Dumnezeu. În cea de a noua zi, sufletul vede chinurile iadului, iar în a patruzecea zi este adus în Rai, cu o coroană pe cap, și ascultă cântecele cerești ale sirenei. Apoi, avem povestea omului care a scăpat de o cămilă înfuriată, cățărându-se într-un copac cu frunze de aur, din care curgea o dulceață de miere. El a luat frunzele și a lins mierea, până când a văzut dintr-odată că pomul atârna deasupra unei prăpăstii și că doi șoareci – unul alb și altul negru – rodeau rădăcina copacului. Povestea aceasta a derivat din Varlaam și Iosafat, adică din viața lui Buddha, și este ilustrată în basoreliefurile și în psaltirile medievale. În continuare, avem predica lui Efem Sirul despre bogățiile nedrepte și o predică a Sfântului Ioan Hrisostomul, despre indiferența lipsită de simțire. Povestea morții bogatului și a pustnicului, lângă coșciug este reprezentată cupa morții. Urmează exemplele care dovedesc avantajele pe care le are un suflet de pe urma ofrandelor care se fac în cele patruzeci de zile de după moarte – și se încheie cu vizita sufletului la locul chinurilor și cu canonul (sau setul de imnuri bisericești) lui Andrei Cretanul pentru plecarea sufletului.

Sinodiconul Tatianei Mihailovna conține douăzeci și cinci de ilustrații pentru o carte compusă la îndrumarea celor șaptezeci și doi de discipoli, ca să prezinte „cum ar trebui să ne amintim de sufletele celor morți… și ce foloase aduce o astfel de amintire". Începe cu crearea lumii, cu alungarea lui Adam și Eva, cu uciderea lui Abel; apoi scena Trecerea în lumea celor drepți. Aici, este explicat că, vreme de două zile, sufletul este lăsat pe pământ cu un înger, în casă și în coșciug. În cea de a treia zi, după Hrisostom, omul își schimbă forma. În imaginea următoare, grupuri de îngeri salută sufletul cel drept. În cea de a noua zi, un înger ia sufletul și îi arată frumusețile Raiului, sălașele sfinților și chinurile iadului, iar la momentul când se face o rugăciune pentru suflet, îl

îmbracă în veşminte regeşti şi îi dă o coroană. Când rugăciunea se termină, îngerul dezbracă sufletul şi îl duce în locul său dinainte. În sfârşit, urmează un discurs despre curăţenia sufletului. Apoi, mai multe poveşti din surse greceşti, despre cum Împărăteasa Teodora şi-a înălţat soţul decedat, pe Teofil, prin rugăciunile ei, şi cum un tânăr a fost eliberat din sclavia sa printre perşi, pentru că părinţii săi au pus să se cânte o Mesă pentru el, ca şi cum ar fi fost mort, vreme de trei ani. Cartea se încheie cu povestea omului care fuge de cămilă.



159. Sfântul Gheorghe, începutul secolului al XVI-lea. Muzeul Naţional de Artă al Ucrainei, Kiev.



160. Martirizarea Sfântului Gheorghe, sfârşitul secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea. Colecţia lui D. Popov.


ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΣ

161. Sfântul Gheorghe omorând balaurul, secolul al XVII-lea. Muzeul Naţional de Artă din România, Bucureşti.

Tipăriturile populare ale vremii sunt pline şi de subiecte morale şi edificatoare[179]. Deşertăciunea deşertăciunilor şi totul este deşertăciune; Puritatea monastică (un călugăr care răstigneşte viciul); Cei drepţi vor stăpâni pământul; Deşertăciunea vieţii (atribuită lui Uşakov); Regele Ptolemeu vede deşertăciunea vieţii; Prea Curata Fecioara Maria Împărătească; Calea către Rai. Iconografia ar putea să împrumute din Sinodicoanele şi din tipăriturile populare subiecte religioase şi morale potrivite pentru uzul său. Un exemplu timpuriu este seria prezentată de-a lungul iconostaselor la Biserica Sfântul Petru şi Pavel, în zona Sofia la Novgorod. Are treizeci de scene, care abordează amintirea celor morţi, inclusiv imagini ale chinurilor. Biserica principală (sobor) a mănăstirii Simonov din Moscova are în coridoarele ei o întreagă serie din aceste icoane edificatoare: Povestea omului nerecunoscător, Profeţia unui călugăr despre pedepsirea cămătarilor, Cum un Sfânt a văzut numai două suflete drepte în Rai din treizeci de mii de morţi. În coridoarele bisericii principale de la mănăstirea Soloveţk sunt reprezentate Maica Domnului mângâietoarea celor suferinzi, Puritatea monastică şi Apocalipsa în catedrala Buna-Vestire de la Moscova.

Motivul pentru care pictura rusă de icoane a dezvoltat această parte escatologică a lucrurilor şi a împrumutat din manuscrisele ilustrate ale Apocalipsei trebuie căutat în sărăcia mentală în care decăzuse viaţa rusă, în predominanţa unei viziuni asupra vieţii derivată din Vechiul Testament şi care ducea către un ideal monastic. Acest lucru era întărit de faptul că tocmai aceste subiecte erau cele care pătrundeau în valuri din Grecia şi din Balcani, unde ele au dominat pictura de icoane la sfârşitul secolului al şaisprezecelea şi pe tot parcursul secolului al şaptesprezecelea.

Un obicei pios care a apărut în aceste vremuri a fost acela de a pune alături de icoana Îngerului Păzitor sau de cea a Sfântului Părinte alte icoane, cu virtuţi deosebite pentru mântuirea sufletului; subiectul cel mai obişnuit era Pilda bogatului şi a săracului Lazăr (Luca xvi. 19-25). În stânga (de exemplu, Muzeul Rus de Stat, nr. 923) avem un ospăţ în casa unui om bogat, Lazăr ca cerşetor în curte, lingându-şi rănile, la dreapta bogatul este înlănţuit în flăcările Iadului de

trei demoni şi torturat de sete, pe care i-o comunică lui Lazăr, care se uită la el, fiind în sânul lui Avram, alături de îngeri, deasupra norilor. Acesta este tocmai genul de prezentare literală a parabolei pe care am găsi-o într-o gravură ieftină, cu textul alături. Rușii au dat numele de Lazăr atât omului bogat, cât și cerșetorului. Cea mai elaborată icoană de acest fel este Canonul ori Imnul Sufletului Trecător; una de felul celei de la Muzeul Rus de Stat, nr. 730, cu treizeci şi trei de scene, iar în mijloc, Sfânta Treime pe tron. Deasupra se află imnul pentru sufletul care moare, iar dedesubt sunt prezentate diversele chinuri. Sunt douăzeci de scene alocate imnului, care ilustrează fiecare secțiune. Omul care moare este îmbrăcat în călugăr şi se întoarce când înspre Hristos, înspre Fecioară sau înspre Pruncul Emanuel (icoanele lor sunt prezentate pe perete), când către frații și prietenii săi, către Arhanghelul Mihail – și ține discursuri pioase şi potrivite către fiecare, în timp ce imaginile lor apar deasupra lui. Apoi, doi îngeri îi iau sufletul din corp, pentru judecată, el se roagă Mântuitorului, îngerului său păzitor, este aruncat de demoni într-o peșteră întunecată și, în cele din urmă, o cheamă pe Fecioară și este salvat. Versiunea imnului pare să vină de la Kiev, dar imaginile au toate semnele unei lucrări moscovite, din ultimii ani ai secolului al șaptesprezecelea.

Printre icoanele edificatoare și morale trebuie menționată și o versiune sobră și ascetică a unei icoane grecești târzii, intitulată Întruchiparea Vieții Drepte, adică, un stil de viață care urmează legea lui Hristos. În ceruri, Hristos își dă binecuvântarea, iar de o parte și de alta a sa se află doi îngeri cu manuscrise. În mijloc, pe pământ, omul cel pios, un călugăr, își răscumpără păcatele și viciile, suferind pe o cruce, conform textului „răstignind firea pământească cu patimile și poftele ei” (Gal. v. 24). Demonii țintesc în el cu pietre sau cu săgeți. Dincolo de el, un tânăr călărește năvalnic și găsește un cadavru ce putrezește[180] în calea sa (și aceasta este o poveste budistă).

Normal că un astfel de subiect care să exemplifice Puritatea monastică nu avea să se răspândească în paraclisele laicilor. Genul acesta era potrivit cu icoana Purității duhului sau cu Sufletul curat. Forma alegorică este cea a unei fecioare în veșminte imperiale, cu dalmatic și loron (sau capă brodată) și cu coroană, deasupra discului lunii și ținând în mână un pocal înflăcărat și un leu într-un frâu. Pe un deal, în spate, un diavol este alungat, iar din suflet fuge un șarpe: într-o peșteră deschisă, un păcătos jelește: la dreapta se află soarele, iar în ceruri, forma Mântuitorului, între un Înger și Sufletul Curat. Inscripțiile dezvăluie că rugăciunile Sufletului Curat se înalță la ceruri, mai sus decât flăcările.

Cea mai populară era icoana Îngerului păzitor. La început, astfel de icoane copiau pe cea a Arhanghelului Mihail omorându-l pe Satan, întocmai cum îl desenau grecii. Dar mai târziu, forma obişnuită era cea a Arhanghelului coborând pe pământ pe un nor, cu o suliţă sau cu o cruce în mâna dreaptă şi o sabie în cea stângă. Lângă Arhanghel apare Sfântul Părinte al omului pentru care s-a pictat icoana, sau chiar sfinţii după care îşi căpătase numele el, soţia şi copiii lui. De aceea, astfel de Sfinţi Părinţi ai unui om au ajuns să mai fie numiţi şi „Îngerii" omului[181]. Acum s-a stabilit diferenţa de rang între Arhanghelul Mihail şi Îngerul numit să păzească fiecare suflet omenesc, însă iconografia a continuat să nu facă nicio diferenţă între caracteristicile lor. Aceasta se vede în icoana reprodusă aici. În fundal se află biserici şi case, într-o casă, un om în picioare îşi face rugăciunea de dimineaţă, înaintea unui triptic Hristos Pantocrator cu o agăţătoare dedesubt. În faţă, acelaşi om este adormit pe o canapea, iar lângă el, pe un nor, un Înger păzitor stă de veghe, cu crucea şi cu sabia, aceasta din urmă răsucită de la mâner până la vârf, ca şi cum ar fi sabia fulgerului. La dreapta, un Înger aşezat pe un nor notează faptele omului.

În alte cazuri, motivul Îngerului păzitor este extins într-un număr mare de scene, reprezentând bătăliile acestuia cu diferiţi duşmani, printre care şi pericolul special al păcatului, care îi asaltează pe oameni în timpul nopţii: şi este introdus şi un subiect destul de străin, cum ar fi viziunea înfăţişându-l pe Sisoe.

Dar iconografia din secolul al şaptesprezecelea nu s-a oprit nici măcar la îmbinarea de scene şi figuri, legate între ele mai mult sau mai puţin logic, despre care am relatat câte ceva: reproducerea lor, la orice scară, ar fi fost inutilă. Pictorul introducea ceea ce se numea un corpus de subiecte iconografice; un astfel de corpus se numea „Biserică" şi era compus fie dintr-o singură icoană, fie dintr-un poliptic, cu frunze îmbinate laolaltă, pe care îşi găseau loc practic toate subiectele care ar putea fi folosite la decorarea pereţilor unei biserici adevărate. Aceasta ne arată nivelul la care a fost adusă moda picturii la scară mică spre sfârşitul secolului al şaptesprezecelea. Un exemplu şi mai izbitor se poate vedea în lucrarea nr. 1586 din Muzeul Rus de Stat: este o lucrare mai recentă, executată cu o artă remarcabilă şi care găseşte loc pentru peste o sută de scene iconografice, dispuse în douăsprezece rânduri, pe un panou cu o înălţime de aproximativ 40 cm. Printre sutele de scene se numără şi subiecte complicate, cum ar fi Crezul, toate Faptele, toţi Sfinţii pentru fiecare lună (Menaea), Singurul născut din Tatăl, Tu eşti bucuria noastră, Pe Tine Te slăvim în patru părţi, Rosteşte numele Domnului, Rugăciunea Sfintei Fecioare, Înţelepciunea, Icoana Bunei-Vestiri şi altele asemenea. Mai găsim şi subiecte care sunt

remodelări după altele mai vechi, cum ar fi Cina cea de taină, Frumoasă în bunătate.

Icoana A doua venire a lui Hristos (celelalte inscripții sunt șterse), care încheie cum trebuie seria noastră, nu este la fel de încărcată ca cele despre care am vorbit anterior, dar conține foarte multe figuri. Terenul în general este de un ocru pur, uneori mai luminos sau galben-deschis. Pe el este pictată toată partea inferioară a Judecății, în tonuri sumbre sau chiar în negru, în timp ce partea de sus păstrează o varietate veselă și o serie de nuanțe strălucitoare. Compoziția obișnuită este complicată de o adăugire deasupra, care nu face parte strict din Judecată: în mare, vedem aici Sfânta Treime pe tron (numită Paternitatea), iar în partea dreaptă, Dumnezeu Tatăl stă pe un tron, la dreapta Sa se află Noul Ierusalim, în centru Hristos stă în picioare într-o aureolă, în spatele Său se află Îngerii, iar deasupra cerul, cu soarele și cu luna sub forma unui manuscris ținut de Îngeri. La stânga, un Înger puternic, cu o suliță: el este cel care împinge Îngerii căzuți în Iad, care se întinde pe toată partea stângă a imaginii, însă acest detaliu s-a pierdut. Sub figura în picioare a lui Hristos se află doi Îngeri și cărțile întinse și deschise, marcând începutul adevăratei scene a Judecății.

Figura centrală este cea a lui Hristos, care stă ca Judecător pe un tron, în mijlocul celor doisprezece Apostoli așezați: în spatele lor, Îngerii în așteptare. Figura lui Hristos este străjuită de chipul Fecioarei și de cel al Sf. Ioan Botezătorul. Adam și Eva îngenunchează dedesubt. Centrul stratului următor este „Tronul pregătit” (Etimasia)[182] cu cartea, manuscrisele, crucea și instrumentele Patimii. La dreapta sunt grupați cei binecuvântați, în rândurile lor și înaintând către Judecată, iar în stânga sunt diverși necredincioși, eretici, păgâni, evrei și arabi, cărora Moise li-L arată pe El, cel pe care L-au străpuns.



162. Fecioara din Eleţ, prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Muzeul de Istorie Regională, Cernihiv, Ucraina.


ΑΝΑΛΗΨΙΣ
ΧΣ ΤΥ ΧΥ

163. Înălţarea, cca 1680. Valahia, România. Muzeul Naţional de Artă din România, Bucureşti.



164. Sfintele Martire Varvara şi Ecaterina, jumătatea secolului al XVIII-lea. Muzeul Naţional de Artă al Ucrainei, Kiev.

Sub acest strat, sufletele sunt cântărite sub ochii unui Înger şi ai unui demon; lângă ei se află „sufletul curat”, gol. Balanţa este ţinută în Mâna lui Dumnezeu, care ţine şi sufletele celor drepţi. În cercurile aflate de fiecare parte se află pământul (personificat) şi marea (înconjurată de cele patru vânturi), predând morţii care sunt în ele. Dedesubt, în centru dreapta, un Înger care sună trâmbiţa de sfârşit şi cele patru fiare văzute de Daniel. Sub acestea se află un grup al celor binecuvântaţi, pentru care Sf. Petru descuie Porţile Raiului. Cei trei Patriarhi, cu suflete în sân şi cu Hoţul Pocăit intrând în ele, deasupra Fecioara stă între frunze de viţă. Din această zonă, călugării zboară către marginea din partea dreaptă, în Noul Ierusalim de deasupra. Acesta din urmă este încoronat de un Hristos Pantocrator şi păzit de Serafimi; în el se pot distinge case pentru diferitele ordine de sfinţi. Partea dreaptă, „partea veselă” a picturii, este separată de cea stângă prin spiralele Bătrânului Şarpe, care se înalţă de sub Adam şi Eva, către gura Iadului: de-a lungul spiralelor se află douăsprezece coşuri sau cercuri, reprezentând păcatele mortale: în mijloc, dedesubt, se află figura unui păcătos, legat de o coloană. Un Înger spune că această răutate îl goneşte din Rai, dar mila l-a ţinut să nu ajungă în Iad. Dedesubt, în stânga, se află marea prăpastie, iar în mijloc se află Satan, care îl hrăneşte pe Iuda. Un grup de păcătoşi sunt împinşi în Iad, iar sub el se află şase iaduri mai mici, fiecare cu diavolul său: unul este însemnat ca „puţul de foc”. Unul dintre cele mai ciudate elemente din toată compoziţia este „Bătrânul Şarpe”: legendele despre acest şarpe ne duc înapoi la creştinismul coptic, unde este reprezentat ca „nemăsurat”. Manuscrisele armeneşti îl introduc în scena Coborârii în Iad. Hristos îl împunge cu o suliţă care se termină deasupra într-o cruce.

Icoanele la scară mică au trebuit neapărat să nu mai fie pictate în vechea manieră, cu adevărat iconografică, ci ca picturi obişnuite sau friaz. Cauza principală a acestei adoptări aproape involuntare a noii metode a fost rapiditatea ei mai mare de execuţie. Vechiul stil necesita copierea cu răbdare a tipurilor, a veşmintelor complicate cu falduri unghiulare şi cu accente laborioase, în timp ce maniera normală, sau mai degrabă speciile de friaz care fuseseră împrumutate de la grecii de mai târziu, simplificaseră efectiv pictura occidentală din care

fuseseră adoptate şi necesitau doar modelarea generală a corpului, a feţei şi a faldurilor, abandonând în totalitate tratamentul specific sculptural care reprezenta toată eficienţa tipurilor iconografice.

Încheierea secolului al şaptesprezecelea, în general, este considerată sfârşitul istoriei picturii ruse de icoane, deşi existenţa acesteia a continuat până în prezent. Se pare că Petru cel Mare a fost atras de toate artele şi meşteşugurile şi, cu diverse ocazii, dăruia icoane care îi fuseseră prezentate. Muzeul Rus de Stat deţinea una, dată familiei Priklonski, şi chiar şi Vaticanul păstrează ca pe o mare raritate o icoană cu un stil detaliat. Însă pictura de icoane s-a stins treptat, cel mai mult pentru că, acum, comenzile principale erau acordate pictorilor – în sensul obişnuit al cuvântului – iar vechea tehnică mai era onorată numai de credincioşii de rit vechi.

Pictura de icoane s-a ascuns în adâncurile mulţimilor de oameni obişnuiţi, în artele de casă, practicate în locaşurile dedicate meseriilor artistice. La început, acestea au existat în mai multe regiuni, dar după o vreme s-au limitat la regiunea Vladimir, care producea lemn pentru panouri. Mai existau ateliere şi la Moscova, dar ele îşi luau recruţii în principal din locaşurile de pictori de icoane, cum ar fi Mstiora, Holui şi Paleh, precum şi din Şuia în Vladimir. Numai că secolul al optsprezecelea a fost o perioadă de uitare completă, iar la începutul secolului al nouăsprezecelea, interesul pentru pictura de icoane a renăscut, încurajat de supravieţuirea încăpăţânată în popor a acestei arte uitate. Se poate spune că acest interes arheologic n-a însemnat prea mult ca să susţină artiştii – şi încă şi mai puţin ca să le dezvolte meşteşugul. Munca liberă şi asigurată era doar pentru câţiva artişti; cei mai mulţi dintre ei au căzut sub jugul exploatatorilor, care au organizat nu numai grupuri, ci şcoli întregi de pictură de icoane, în care familiile pictorilor au trudit ani îndelungaţi. Artiştii maeştri nu foloseau altă metodă de predare decât aceea de a da elevilor lor modele pe care aceştia să le copieze. Când un discipol atingea gradul de maestru în orice manieră, el nu prea putea să picteze în nicio altă manieră şi nici nu putea să facă vreun desen pe cont propriu. Mai departe, pictorii de icoane, pentru a-şi asigura continuu de lucru, preferau să lucreze în fabrici obişnuite sau, dacă lucrau acasă, lucrau pentru a aproviziona fabricile cu icoane ieftine şi obişnuite, chiar cu icoane menite să fie acoperite cu rîjii repoussé metalic, astfel că nu trebuiau executate decât feţele, mâinile şi picioarele. O astfel de icoană se numeşte podubornaia, de la pod – dedesubt, ubor – decoraţie. Chiar şi aceste cadre şi ornamente metalice erau depăşite cu mult de folosirea poleielii sau a foiţei colorate, care, prin nişte imitaţii de flori, făceau „colţurile luminoase” ale caselor ţăranilor ruşi să strălucească în

scânteieri de culori. Evident, icoanele executate cu grijă şi care costau câteva ruble depăşeau posibilităţile sătenilor, cărora trebuia să li se dea tot felul de falsuri şi de lucruri ieftine.

În continuare, domnilor întreprinzători care făceau cutii de tablă pentru înnegrit şi alte astfel de produse le-a venit ideea să aplice procesul de imprimare în culori pe plăcuţe de tablă la producţia de icoane. Firma Jacquot şi Bonacoeur a fost urmată de alţii în deschiderea unei fabrici pentru executarea de astfel de icoane imprimate şi a primit aprobarea Sfântului Sinod. Această concurenţă a adus nu numai locaşurile din ţară, dar şi atelierele din Moscova într-o poziţie disperată la începutul secolului, făcându-le să apeleze jalnic la Sinod, pentru a fi protejate împotriva subminării artei lor. Desigur, firmele de imprimat, după ce îşi asiguraseră aprobarea Sinodului, nici nu se gândeau să avantajeze în vreun fel oamenii din ţară. Ele nu făceau decât să cumpere un anumit număr de icoane mai obişnuite, din cele produse la Mstiora sau la Paleh, să folosească compoziţia pentru plăcuţele lor de tablă şi să vândă reproducerile imprimate, aproximativ la acelaşi preţ ca şi cel al icoanelor pictate de mână, în timp ce autorităţile diocezei susţineau acest comerţ. Firește, firmele nu s-au gândit să execute tot stilul iconografic, încă în circulaţie, şi s-au limitat la câteva duzini din cele mai importante subiecte sau tipuri (spre exemplu, cel al Fecioarei). Astfel, oricine purta un nume rar şi voia să aibă o icoană cu sfântul său nu putea să obţină decât una pictată de mână. Pictura de icoane ca artă era ameninţată cu extincţia.

Trebuie să mai reţinem şi că mai mult de trei sferturi din Rusia, adică Ucraina, Noua Rusie de-a lungul ţărmului Mării Negre, Rusia de Vest şi Siberia nu aveau deloc pictură de icoane, astfel că au trebuit să folosească icoanele venite din centru, din Marea Rusie, care, prin formele lor nefamiliare, erau ciudate şi străine pentru aceste regiuni. De aceea, în cea mai mare parte, bisericile ruseşti nu aveau decoraţii pictate pe pereţi şi toate erau foarte sărace în icoane. Cu excepţia Marii Rusii, bisericile erau destul de goale de adevărata bogăţie „ortodoxă” de icoane. Un motiv pe seama căruia poate fi pusă apariţia sectelor raţionaliste în popor este indiferenţa faţă de partea ritualică şi iconografică a ortodoxiei.

Guvernul a numit un comitet care să abordeze problema icoanelor şi a producătorilor de icoane. Comitetul a recomandat ca primă măsură creşterea standardului artistic al satelor de pictori de icoane, prin înfiinţarea de şcoli de desen şi pictură de icoane în aceste sate. Următorul lucru a fost constituirea unei instituţii guvernamentale, în legătură cu Sfântul Sinod, pentru imprimare de

icoane pe lemn. Prima parte a programului a fost pusă în aplicare și au fost produse publicaţii foarte importante, însă ultima parte a schemei, care ar fi eliberat industria de nevoia de a produce lucrări extrem de nevrednice, a fost lăsată pe altă dată. Speranța pentru viitor pare să fie creșterea caracterului artistic al acestei arte la un asemenea nivel, încât religia să o ajute să se ridice la nivelul de creativitate artistică liberă și personală.

Poporul rus a răspuns la înalta și spirituala sa literatură prin măiestria sa veche de secole în domeniul picturii de icoane – și merită, la fel ca alte națiuni europene, să îi acorde o perioadă de educație, pe baza propriilor sale realizări spirituale și religioase.

Glosar

Acheiropoietos

Cuvânt grecesc care înseamnă „nefăcut de mâinile omului”, denumind imagini de proveniență miraculoasă, printre care cea mai faimoasă este imaginea Edessei (v. Sfântul Chip).

Adormirea Maicii Domnului

Reprezentare a Fecioarei Maria pe patul de moarte, înconjurată de apostoli și de Hristos, încredințând îngerilor sufletul maicii sale.

Anargyroi

Nume dat sfinților tămăduitori, începând cu Sfântul Cosma și Sfântul Damian, care au vindecat fără arginți.

Anastasis

Înviere. Numită eronat „Coborârea lui Hristos în Iad”, această scenă își are originile în vremea Imperiului Bizantin de la începutul secolului al VII-lea.

Zdrobind porţile Iadului, Hristos îi învie pe Adam şi Eva şi toate sufletele drepte din Iad.

Apocrif

Termen de origine greacă cu sensul de „ascuns” şi semnificând toate scrierile neautentice care imită cărţile Vechiului şi Noului Testament.

Asistenţă

Haşurare fină care combină auriul şi albul, permiţând pictorilor de icoane să pună în evidenţă lumina emanată de sfinţi.

Calcedonia

Vezi Conciliu.

Canon

Text prescriptiv care defineşte regulile dogmatice şi de disciplină ale bisericii; învăţarea principiilor. Spre exemplu, canoanele stabilite la două concilii, din 692 şi 787, care defineau învăţătura despre icoane, precum şi criteriile de judecare a calităţii liturgice a unei imagini în concordanţă cu practicile spirituale ale Bisericii Ortodoxe; florilegiu de imnuri şi de texte liturgice.

Chipul Sfânt

Conform legendei, Regele Abgar din Edessa, bolnav de lepră, a trimis unul dintre servitorii săi la Hristos în speranța de a se tămădui. Hristos i-a trimis un veșmânt de care și-a lipit fața. Urmele miraculoase ale feței sunt considerate de Biserica Ortodoxă ca fiind prima icoană ce provine direct de la prototip și care le legitimează pe toate celelalte.

Conciliu

Soborul episcopilor dintr-o regiune (conciliu local) sau din întreaga biserică (conciliu ecumenic) în măsură să decidă asupra unei probleme de doctrină, canonică sau pastorală. Au existat doar șapte concilii ecumenice înainte de Marea Schismă din 1054 dintre Biserica Ortodoxă Răsăriteană și Biserica Romano-Catolică. Acestea au fost: Primul Conciliu din Niceea în 325, Primul Conciliu din Constantinopol în 381, Conciliul din Efes în 431, Conciliul din Calcedonia în 451 și al Doilea Conciliu din Constantinopol în 553, al Treilea Conciliu din Constantinopol în 680 și al Doilea Conciliu din Niceea în 787. Conciliile care au urmat după Marea Schismă, organizate fie de Biserica Romano-Catolică, fie de Biserica Ortodoxă, nu sunt considerate ca fiind ecumenice.

Copții

Creștinii din Egipt.

Credincioşi de rit vechi

Schismatici din cadrul Bisericii Ortodoxe Ruse care, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, au refuzat să accepte reformele liturgice. Excomunicaţi, ei au îndurat exilul în nordul Rusiei şi în Siberia.

Crism sau crisografie

Monogramă simbolizând numele lui Hristos, alcătuită din X şi P greceşti intercalate.

Criza iconoclastă

Vezi Iconoclasm.

Deisis

O imagine în care sunt reprezentaţi Fecioara Maria şi Sfântul Ioan Botezătorul mijlocind în faţa lui Hristos Judecătorul iertarea păcatelor lumii.

Dodecaorton

Termen care denotă cele douăsprezece sărbători ale anului liturgic ortodox.

Doxologie

Imn de cinstire și slavă.

Eleousa

Vezi Fecioara.

Epifanie

Denotă diferitele reprezentări ale lui Hristos, în special, apariția stelei călăuzitoare în fața magilor.

Epistil

Arhaism folosit pentru a desemna arhitrava.

Erezie

Doctrină creștină care contrazice învățătura revelației.

Erezie ariană sau arianism

Erezie denumită astfel după numele lui Arius, un preot din regiunile Alexandriei, care, în jurul anului 320, a negat atotputernica și eterna divinitate a lui Hristos.

Etimasie

Simbolul celei de-a doua veniri a lui Hristos la Judecata de Apoi, reprezentând o cruce și o carte zăcând pe perina unui tron gol, așteptând venirea Lui.

Fecioară

În combinație cu nume ca Orans (Rugătoarea), Hogedetria, Eleousa și altele, se referă la diferite icoane ale Fecioarei Binecuvântate, numită după locul consacrării sau al unei anume imagini a Maicii Domnului.

Eleousa: Fecioara Iubitoare, cunoscută și ca Fecioara Milostivă. Își apleacă fruntea către Prunc, ușor, într-un gest de tandrețe.

Hogedetria: Fecioara care arată calea și se referă la o icoană sacră de la Mănăstirea Hodegos.

Pokrov: Fecioara care-şi desface giulgiul protector.

Hagiografie

Scrieri encomiastice ce descriu viețile sfinților.

Hogedetria

Vezi Fecioara.

Hypostasis

Persoană. Dogma Sfintei Treimi propovăduiește un singur Dumnezeu în trei Persoane sau ipostaze (Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh), împărțind aceeaşi natură, dar nefiind mai puțin diferite una de alta. Noțiunea de „persoană”, în opoziție cu aceea de „individ”, semnifică ideea unei existențe personale a fiecărei persoane din cadrul Sfintei Treimi, care este consubstanțială cu celelalte.

Iconoclasm

Doctrină apărută în secolele VII-VIII în Imperiul Bizantin care a încercat să înlăture cultul icoanelor. Două crize iconoclaste, marcate prin distrugerea icoanelor, au avut loc în 730-787, apoi în 815-843. Adorația icoanelor a fost restabilită printr-un conciliu bisericesc pe 11 martie 843, prima duminică a

Postului, dată celebrată ca mare sărbătoare a ortodoxiei.

Iconoclast

Literal „distrugător de imagini”, numit și iconofob ori iconomac, cel care luptă împotriva icoanelor. În acest caz, iconoclaștii nu se opun tuturor tipurilor de imagini, ci numai reprezentărilor antropomorfe ale lui Dumnezeu.

Iconodul

Avocat sau apărător al imaginilor. În timpul crizelor iconoclaste, iconodulii mai erau numiți iconofili sau, mai general, ortodocși, ca opuși iconoclaștilor, considerați eretici.

Iconostas

Perete despărțitor constând din trei părți și acoperit cu icoane, care separă naosul de altar într-o biserică ortodoxă. Începând cu secolul al XV-lea, era adesea construit din lemn cioplit și acoperit cu aur.

Ierarh

Titlu dat unor înalți demnitari din Biserica Răsăriteană, numiți episcopi.

Imn acatist

Cântare liturgică ce o preamărește pe Fecioara Maria în timpul Săptămânii Mari.

Isihasm

Tradiție spirituală monastică în Biserica Ortodoxă. A luat naștere în secolul IV și a fost practicată de figuri ca Evagrie Ponticul, Sfântul Ioan Climax și Sfântul Isaac din Siria și, mai târziu, în secolele XIII-XIV, de Sfântul Grigorie Palamas pe Muntele Athos din Grecia. În zilele noastre, isihasmul s-a diseminat în Vest și a cunoscut un anumit succes, așa cum apare în povestea lui Pilgrim (vezi Isihaști).

Isihaşti

Creştini care practică ruga neîntreruptă în tăcere prin invocarea numelui lui Iisus. Termenul se referă mai ales la călugării care s-au retras în singurătate, cu scopul de a se dărui în totalitate acestei rugăciuni.

Logos

Discurs, cuvânt. Hristos este creatorul Cuvântului Domnului, „Cuvântul întrupat”, conform Prologului din Evanghelia lui Ioan.

Mandylion

Bucată de pânză albă pe care s-a imprimat chipul lui Hristos, trimisă lui Abgar, regele din Edessa (vezi Chipul Sfânt).

Mandorlă (aură)

Cerc înconjurând figura lui Hristos pentru a simboliza puterea lui Dumnezeu.

Melkiţi

Creştini ortodocşi care au aderat la cele trei patriarhate din Alexandria, Antiohia şi Ierusalim. Ei datorează acest nume oponenţilor lor, monofiziţii (vezi Monofizitism), care-şi spuneau „oamenii Regelui” (după cuvântul arab melek „rege”), pentru a se alătura împăratului Bizanţului în lupta împotriva monofizitismului.

Menologie

Calendar care conţine icoane şi biografii de sfinţi dispuse în ordinea anului liturgic.

Mironosițe

Femei sfinte care purtau uleiurile pentru îmbălsămare.

Mitropolit

Înalt prelat ortodox deținând rangul dintre patriarh și episcop. În mod normal, acest termen se referă la episcopul unei metropole, capitala unui oraș ori a unei provincii.

Monofizitism

Doctrină religioasă care susținea că Hristos a avut o singură natură, în timp ce poseda toate calitățile umane și divine. A fost condamnat în anul 451 de Conciliul din Calcedonia, care l-a definit pe Hristos ca fiind alcătuit din două naturi.

Nestorianism

Doctrina lui Nestorius (380-451), care propovăduia despărțirea între natura divină și cea umană ale lui Hristos. Această doctrină, condamnată de Conciliul de la Efes din 431, a găsit refugiu în Mesopotamia și s-a bucurat de protecția persanilor. La origini se leagă de biserica asiriană.

Paleolog

Numele unei familii bizantine artistocrate care a recucerit Constantinopolul în 1261. Mihail al VIII-lea Paleologul a fondat o dinastie imperială care a domnit timp de două secole (1261-1453); adjectiv care se referă la această perioadă.

Pantocrator

Reprezentare a lui Hristos întronat în măreție.

Patriarh

Titlu onorific dat primului om al bisericilor ortodoxe.

Pokrov

Vezi Fecioara.

Porțile împărătești

Ușile centrale ale iconostasului.

Prototip

Model de referinţă pentru o imagine, garantând asemănarea. Hristos ori sfinţii sunt prototipurile pentru icoanele ce-i reprezintă.

Sinaxar

Carte care conţine rezumate cu vieţile sfinţilor dispuse în ordine cronologică după sărbătorile din timpul anului liturgic.

Schismă

Provenind de la cuvântul grecesc „skhisma”, care înseamnă „divizare”, acest termen semnifică separarea unui grup de credincioși de religia de bază. Marea Schismă apuseană din 1054 separa Biserica în două, apuseană și răsăriteană, urmând un conflict între Patriarhul Constantinopolului și Papa Leon al IX-lea.

Taumaturg

Manifestare a lui Dumnezeu la botezul lui Hristos (Sfântul Duh s-a arătat în forma unui porumbel) sau în timpul Schimbării la Față (când lumina divină a lui Hristos a devenit vizibilă apostolilor).

Theotokos

Literal înseamnă „mama lui Dumnezeu” și se referă la Fecioara Maria, care a dat naștere lui Hristos în chip de om (Conciliul de la Efes); Conciliul de la Constantinopol din 553 a onorat-o cu titlul de „pururea Fecioară”.

Povestiri hagiografice

Colecţii de imagini care repovestesc viața unui sfânt.

Tâmplă

Barieră joasă în biserică ce împrejmuieşte altarul. Separă spaţiul sacru de cel al enoriaşilor.

Cronologia picturii icoanelor

În Imperiul Bizantin:

330:

Constantinopolul devine capitala Imperiului Roman de Est în timpul domniei lui Constantin.

Secolul VI:

Prima perioadă înfloritoare pentru arta bizantină din timpul domniei împăratului Iustinian (527-565).

726-843:

Perioada iconoclastă din timpul domniei lui Leon al III-lea (717-741) şi a lui Teofil (829-842).

867-1056:

Renaşterea macedoneană.

1080-1185:

Dinastia comnenianã.

1204:

Zguduirea Constantinopolului de către cavalerii celei de-a Patra Cruciade şi asedierea oraşului.

1204-1261:

Interludiul latin.

1261-1453:

Dinastia Paleologilor.

1453:

Căderea Constantinopolului în mâinile otomanilor.

În Rusia:

862-879:

Rurik, un venetic din Suedia, îşi impune puterea în Novgorod. Succesorul său, Oleg, o mută la Kiev, acestea fiind punctele terminale ale unei rute comerciale care lega Marea Baltică de Marea Neagră.

879-912:

În timp, ambii au fost împăciuitori cu Bizanţul: începutul creştinătăţii.

912-945:

Igor. Văduva lui, Olga, regentă a fiului său Sveatoslav, merge la Constantinopol şi îmbrăţişează dogma creştină.

955-988:

Confruntări cu păgânismul în timpul l n lui Sveatoslav, Iaropolk şi Vladimir.

988:

Vladimir îl ia cu sine pe Chersoneus (Cherson, Korsun), pe conducătorul grec al capitalei din Crimeea, unde e botezat, şi aduce preoţi la Kiev, tacâmuri sfinte şi icoane. Se căsătoreşte cu Anna, fiica împăratului, şi adoptă creştinismul pentru toată Rusia, construind biserici la Kiev şi la Novgorod.

1015:

Moartea lui Vladimir. Asasinarea lui Boris şi a lui Gleb. Ascensiunea lui Iaroslav, 1015-1054, sub care a fost construită Catedrala Sfânta Sofia din Kiev. După Iaroslav, Rusia este făcută bucăţi sub domnia descendenţilor lui Vladimir.

1147:

Moscova este menţionată pentru prima dată.

1169:

Orașul Vladimir, pe râul Kleazma, devine capitala Marelui Principat al Rusiei, forțându-i pe oamenii stepei să se apropie de centrul de gravitație al nord-estului. Novgorod și Pskov devin republici cvasiindependente.

1224:

Bătălia de la Kalka. Tătarii îl înving pe cneazul Rusiei și domină Rusia, izolând-o și mai mult.

1240:

Distrugerea Kievului; Rusia este fărâmițată, oamenii se îndreaptă fie spre nord-vest, în Galicia, fie spre nord și est în bazinul râului Oka, spre Vladimir sau Suzdal.

1299:

Toată vlaga metropolitană este transferată de la Kiev la Vladimir.

1328:

Capitala este mutată la Moscova, care începe să crească brusc sub domnia cneazului Ivan Kalita (1328) și sub cea a Mitropoliților Petru (1308), Teognost (1327), Alexie (1353).

1338:

Mănăstirea Sfintei Treimi întemeiată de Serghei de Radonej, m. 1393.

1380:

Bătălia de la Kulikovo Pole. Prima mare victorie asupra tătarilor.

1389:

Capitala Marelui Principat este stabilită la Moscova. Regiunile estice refuză impozitele datorate extinderii tătarilor kazani.

1450:

Înflorirea familiei Stroganov.

1472:

Ivan al III-lea al Moscovei se însoară cu Sofia Paleolog: crește puterea bizantinismului.

1475:

Catedrala Adormirii Maicii Domnului de la Moscova este construită de Bolognese și Fiovarenti.

1478:

Novgorodul este cucerit de Moscova.

1480:

Ieşirea de sub robia tătarilor.

1542:

Macarie, Mitropolitul Moscovei.

1547:

Macarie aduce pictorii de icoane de la Novgorod.

1551:

Conciliul de la Stoglav sau O sută de capitole pentru a reforma Biserica.

1552:

Recuperarea Kazanului.

1553:

Anglia „îmbrăţişează” Moscova prin Marea Albă. Aceste evenimente au dus la reînvierea Rusiei, a Rostovului şi a Iaroslavlului.

1558:

Stroganov devine foarte bogat.

1588:

Este hotărât Patriarhatul Moscovei.

1591:

Asasinarea lui Dimitrie, fiul lui Ivan cel Groaznic, la Uglici.

1598:

Moartea lui Teodor, fiul lui Ivan, ultimul vlăstar din dinastia Rurik. Ascensiunea lui Boris Godunov.

1604:

Polonia invadează Rusia cu ajutorul Falsului Dimitrie.

1605:

Moartea lui Godunov. Vremuri tulburi până în 1613.

1613:

Ascensiunea lui Mihail Fiodorovici Romanov.

1645:

ţarul Alexei Mihailovici.

1652:

Nikon Patriarhul.

1654:

Conciliul său pentru a reforma Scrierile şi Riturile duce la o mare schismă, credincioşii de rit vechi respingând inovaţiile acestuia.

1667:

Patriarhul Paisie din Alexandria şi Macarie din Antiohia călătoresc prin Rusia.

1686:

Petru cel Mare devine ţar.

1700:

Este abolit Patriarhatul.

1707:

Sankt Petersburgul devine capitală.

1721:

Pravilele clericale, reforma Bisericii prin dezaprobarea semnificativă a Antichităţii.

1917:

Revoluţia.

Bibliografie

Titlurile ruseşti nu au fost trecute nici aici, dar nici în note. Cărţile care figurează cu titlul în engleză, dar care au apărut la Moscova sau Petrograd (fostul şi actualul Sankt Petersburg), pot fi considerate ca fiind în limba rusă.

— Histoire de l’art byzantine considéré principalement dans le miniatures, Paris, 1886.

— «Les sculptures de la porte de Sainte Sabine a Rome», Revue Archéologique, 1877, p. 361-372.

— „Antichităţi ruseşti”, în Monumente de artă, I. Antichităţi clasice din sudul Rusiei, Petrograd, 1889.

— „Antichităţi ruseşti”, în Monumente de artă, II. Antichităţi scito-sarmaţiene, Petrograd, 1889.

— „Antichităţi ruseşti”, în Monumente de artă, III. Antichităţi din perioada migraţiei, Petrograd, 1890.

— „Antichităţi ruseşti”, în Monumente de artă, IV. Antichităţi creştine din Crimeea, Kiev şi Caucaz, Petrograd, 1895.

— „Antichităţi ruseşti”, în Monumente de artă, V. Monumente de la Vladimir, Novgorod şi Pskov, Petrograd, 1899.

— „Antichităţi ruseşti”, în Monumente de artă, VI. Monumente de la Vladimir, Novgorod şi Pskov, Petrograd, 1899.

— Descrieri ale monumentelor vechi din unele biserici şi mănăstiri din Georgia, Petrograd, 1890.

— Smalţuri bizantine: Colecţia A.V. Zvenigorodski, Petrograd şi Frankfurt, 1892.

— Hoardele ruseşti. Un studiu asupra antichităţilor din Marea Perioadă Princiară, vol. I, Petrograd, 1896.

— Mărturii ale artei creştine la Muntele Athos, Petrograd, 1902.

— O călătorie arheologică prin Siria şi Palestina, Petrograd, 1904.

— Ghid ilustrat al pictorilor de icoane (Lițevoi ikonopisnâi podlinnik), vol. I. Iconografia Domnului nostru Dumnezeu şi a Mântuitorului nostru Iisus Hristos, 1905.

— Macedonia. O călătorie arheologică, Petrograd, 1909.

— Iconografia Maicii Domnului: Legături (sviazi) între pictura greacă a icoanelor şi cea rusească cu pictura italiană din Renaşterea Timpurie: în Partea a IV-a din Ikonopisnâi sbornik, Petrograd, 1910, şi numai Petrograd, 1911 (Iconografia Maicii Domnului: Legături, 1910).

— Iconografia Maicii Domnului, vol. I (până în secolul IX), Petrograd, 1913. (Iconografia Maicii Domnului, I., 1913)

— Iconografia Maicii Domnului, vol. II (până în secolul XIII), Petrograd, 1915. (Iconografia Maicii Domnului, II, 1915)

— Recueil Kondakov, Seminarium Kondakovianum, Prague, 1926.

— F.I. Buslaev: Schițe istorice din literatura populară şi din arta rusă, 2 vol., Petrograd, 1861.

— O.M. Dalton: Arta bizantină şi arheologia, Oxford, 1911.

— Artă creştină răsăriteană, Oxford, 1925.

— Ch. Diehl, Manuel d’art byzantine, Paris, 1925.

— Dionisie din Fourna: Ghidul pictorilor greci, Ed. A. Papadopoulo-Kerameus, Petrograd, 1909.

— L. Grabar: Istoria artei ruse, VI. Istoria picturii. Vol. I, Epoca de după Petru, Moscova, 1914.

— Fannina W. Halle, Alt-Russiche Kunst, Orbis Pictus 2, Berlin, 1920.

— N.P. Lihaciov, Materiale pentru istoria picturii ruseşti de icoane, 2 vol., Petrograd, 1906.

— Importanţa istorică a picturii italo-greceşti de icoane, Petrograd, 1911.

— G. Millet: Recherches sur l’ iconographie de l’Evangile au XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris, 1916.

— P.P. Muratov: Pictura rusă veche, Praga, 1925.

— Louis Réau, L’Art russe des origines à Pierre le Grand, Paris, 1921.

— O. Wulff und Michael Alpatoff, Denkmaler der Ikonenmalerei in Kunst-geschichtlicher Folge bearbeitet, Dresden, 1925.

— Importante articole sunt de găsit în Însemnările (Zapiski) Societăţii Ruse de Arheologie (Sankt Petersburg); Drevnosti (Antichităţile) Societăţii de Arheologie de la Moscova şi Trudî (Însemnările) diferitelor congrese locale de arheologie ţinute de aceasta; de asemenea, în revistele de artă ca Zolotoe runo (Lâna de aur), mai ales nr. 7-9 (Moscova, 1906); Sofia (Moscova, 1914); Russkoe iskusstvo (Arta rusă) (Moscova, 1923) şi ediţiile speciale din Russkaia ikona (Petrograd, 1914) şi Svetilnik (Lampa) (Moscova, 1912-1915). Vezi notele bibliografice de M. Alpatov şi N. Brunov, „Die alt-russiche Kunst in der wissenchaftlichen Forschung seit 1914”, Zeitschrifz fru Slavische Philologie, N.F. II (1925), p. 474-505.

— Richard Temple, Icoane: frumusețea divină, Saqi Books, 2006.

— Solrunn Nes: Limbajul mistic al icoanelor, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 2005.

— Konrad von Onasch, Annemarie Schnieper: Ikonen. Faszination und Wirklichkeit, Herder, Freiburg, 2004.

— Tania Velmans, Karl Christian Felmy, Bernard Lory, Solomiya Tymo, Panayotis L. Vocotopoulos, Icones: Le monde orthodoxe aprés Byzance, Fernand Hazan, 2005.

— Lazarev, Victor Nikitici, Icones russes: XIe-XVIe siècle, Thalia Edition, 2006.

— Oleg Tarasov, Robin Milner-Gulland, Icoană și devoțiune: spații sacre în Rusia imperială, Reaktion Books Ltd, 2002.

Lista ilustrațiilor

1. Harta Rusiei în sec. al XI-lea - al XIII-lea.

2. Hristos glorificat şi adorat, dându-Şi binecuvântarea, secolul al IV-lea.

3. Hristos în mozaic, secolul al V-lea.

4. Maica Domnului Hogedetria (icoană cu două fețe), secolul al XII-lea.

5. Hristos Pantocrator, sfârşitul secolului al XIII-lea.

6. Hristos Pantocrator, secolul al XII-lea.

7. Fecioara şi Pruncul sau „Fecioara Glykophilousa”.

8. Fecioara din Tolg, secolul al XII-lea.

9. Portret Faiyum, secolul al IV-lea.

10. Hristos Pantocrator, secolul al VI-lea.

11. Sfântul Petru, secolul al VI-lea.

12. Bustul Sfântului Nicolae şi medalioane cu sfinți, secolele X-XI.

13. Răstignirea şi medalioane cu sfinți, secolele XI-XII.

14. Buna-Vestire, sfârşitul secolului al XIII-lea.

15. Fecioara cu Pruncul între doi îngeri, secolele VI-VII.

16. Botezul lui Hristos, secolul X.

17. Arhanghelul Sfântul Mihail, secolul XI.

18. Scara inițiatică a Sfântului Ioan Climax, secolele XI-XII.

19. Primul Conciliu din Niceea, icoană melkită din secolul XVII.

20. Crucea înălțatu-s-a-nălțat în trei trepte, perioada iconoclastă, secolul XIII.

21. Calendarul creştin pentru luna februarie, cca secolul XV.

22. Regele Abgar primind Mandylionul, împreună cu Sfântul Pavel din Teba, Antonie, Vasile şi Efrem, secolul X.

23. Buna-Vestire, Arhanghelul Gavriil, secolele XVIII-XIX.

24. Buna-Vestire, Fecioara, secolele XVIII-XIX.

25. Maica Domnului cu Pruncul, secolul VI.

26. Porțile împărăteşti, jumătatea secolului al XVI-lea.

27. Porțile împărăteşti, secolele XV-XVI.

28. Sfântul Serghie şi Sfântul Vah, secolul VII

29. Martiri, secolele VI-VII.

30. Arhanghelul Mihail, sfârşitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea.

31. Fecioara de la mănăstirea Svenski, sfârşitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea.

32. Apostolul Filip şi Sfinţii Teodor şi Dumitru, sfârsitul secolului al XI-lea — începutul secolului al XII-lea.

33. Maica Domnului Hogedetria, secolele X-XVII.

34. Sfântul Luca Evanghelistul, 1056-1057.

35. Sinaxarul celor Trei Ierarhi, 1073.

36. Sfântul Luca Evanghelistul pictând icoana Fecioarei, a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

37. Andreas Pavias, Hristos Pantocrator, sfârşitul secolului al XIII-lea.

38. Hristos Pantocrator, 1363.

39. Angelos, Hristos Pantocrator întronat, sfârşitul secolului al XV-lea.

40. Răstignirea, secolul XII.

41. Sfântul Nicolae, începutul secolului al XVI-lea.

42. Sfântul Gheorghe omorând Balaurul, secolul XV.

43. Sfântul Gheorghe (icoană cu două fețe), Şcoala de la Kiev, sfârşitul secolului al XI-lea — începutul secolului al XII-lea.

44. Profetul Ilie în pustie, secolul XIV.

45. Arhanghelul Gavriil, 1387-1395.

46. Arhanghelul Gavriil (panou de la Deisis), începutul secolului al XV-lea.

47. Leonardo da Vinci, Sfântul Ieremia, 1482.

48. Sfântul Ioan Botezătorul, jumătatea secolului al XIV-lea.

49. Photios Kontoglou, Sfântul Ioan Botezătorul, 1963.

50. Anastasis, secolul al XIV-lea.

51. Maica Domnului Orans sau „Velikaia Panaghia”, Şcoala de la Kiev, începutul secolului al XII-lea.

52. Sfântul Boris şi Sfântul Gleb, secolul al XII-lea.

53. Sfântul Boris şi Sfântul Gleb, scene din viețile lor, cca 1350.

54. Buna-Vestire, prima jumătate a secolului al XIV-lea.

55. Buna-Vestire de la Ustiug, Şcoala de la Novgorod, sfârsitul secolului al XII-lea — începutul secolului al XIII-lea.

56. Schimbarea la Față, secolul XII.

57. Maica Domnului Hogedetria, sfârşitul secolului al XIII-lea.

58. Maica Domnului din Poemen, jumătatea secolului al XIV-lea.

59. Arhanghelul Gavriil (Îngerul cu plete blonde), secolul XII.

60. Fecioara cu Pruncul, secolul XIV.

61. Fecioara Maria, Şcoala cretană, sfârşitul secolului al XV-lea.

62. Maica Domnului Eleousa (Maica Domnului Milostiva), încadrată de Biserica Zilelor de Hram, secolele XII-XIII.

63. Maica Domnului Milostiva cu Pruncul, înconjurată de Sfinţi, secolul XV.

64. Andreas Pavias, Maica Domnului Hogedetria, sfârşitul secolului al XV-lea.

65. Sinaxarul Apostolilor, începutul secolului al XIV-lea.

66. Judecata de Apoi, Şcoala de la Novgorod, sfârşitul secolului al XV-lea.

67. Răstignirea, secolul XIV.

68. Răstignirea (partea de pe verso a unei icoane cu două fețe).

69. Coborârea de pe cruce, ultimul sfert din secolul al XV-lea.

70. Sfântul Dumitru din Tesalonic, Şcoala de la Novgorod, secolul XV.

71. Confruntarea dintre novgorodeni şi suzdalieni sau Fecioara cu semnul, Şcoala de la Novgorod, a doua jumătate a secolului al XV-lea.

72. Buna-Vestire, sfârşitul secolului al XIV-lea.

73. Andrei Rubliov, Buna-Vestire, 1408.

74. Andrei Rubliov, Sfânta Treime, 1425.

75. Schimbarea la Față, sfârsitul secolului al XIV-lea - începutul secolului al XV-lea.

76. Andrei Rubliov (?), Mântuitorul în glorie, cca 411.

77. Apostolul Petru, 1387-1395.

78. Miracolul Sfinților Florian şi Laur, Şcoala de la Novgorod, sfârşitul secolului al XV-lea.

79. Andrei Rubliov şi ajutorii lui, Deisis. Hristos înconjurat de heruvimi, Maica Domnului şi Sfântul Ioan Botezătorul, Apostolul Petru şi Apostolul Pavel, secolul al XIV-lea.

80. Schimbarea la Faţa, secolul XIV.

81. Anastasis (numită eronat Coborârea în Iad), a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

82. Anastasis (numită eronat Coborârea în Iad), secolul XV.

83. Sfântul Gheorghe călare, cu scene din viaţa lui, secolul XIV.

84. Arhanghelul Mihail (panou de pe un Deisis), secolul XV.

85. Sfântul Ioan Hrisostomul (panou de pe un Deisis), secolul XV.

86. Sfântul Ioan Botezătorul (panou de pe un Deisis), secolul XV.

87. Preamărirea Fecioarei, „Tu eşti bucuria noastră”, Rostov Veliki, a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

88. Atelierul lui Dionisie, Preamărirea Fecioarei, „Tu eşti bucuria noastră”,

secolele XV-XVI.

89. Vanivka şi Zdvijen, Naşterea Maicii Domnului, secolul XVI.

90. Cel Născut din Tatăl, 1553-1554.

91. Vanivka şi Zdvijen, Descoperirea şi înălțarea Sfintei Cruci, jumătatea secolului al XVI-lea.

92. Andrei Rubliov, Ospitalitatea lui Avraam sau Sfânta Treime, în jurul anului 1420.

93. Maica Domnului Apărătoarea, „Pokrov”, secolul XVI.

94. Franghias Kavertzas, Preamărirea Fecioarei, „Tu eşti bucuria noastră”. Şcoala cretană, 1640

95. Mântuitorul nostru, Ochiul cel Neadormit, sfârşitul secolului al XIII-lea.

96. Mântuitorul în preajma Îngerilor, a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

97. Dionisie, Preamărirea Fecioarei, „Tu eşti bucuria noastră”, 1502-1503.

98. Atelierul lui Dionisie, Maica Domnului Hogedetria, secolele XV-XVI.

99. Fecioara din Ierusalim, Novgorod, jumătatea secolului al XVI-lea.

100. Atelierul lui Dionisie, Maica Domnului Hogedetria, secolele XV-XVI.

101. Mandylionul sau Sfântul Chip, Novgorod, secolul XVI.

102. Sfânta Cuvioasă Paraseheva, Sfântul Grigorie Teologul, Sfântul Ioan Hrisostom şi Sfântul Vasile cel Mare, secolul XVI.

103. Dionisie, Sfântul Alexie înconjurat de scene hagiografice, sfârşitul secolului al XV-lea.

104. Judecata de Apoi, secolele XV-XVI. Muzeul Național Ucrainean, Lviv, Ucraina.

105. Ridicarea Deisis ului, Hristos în slavă, Novgorod, secolul XVI,
108 x 75 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

106. Miracolul Sfântului Gheorghe omorând Balaurul, sfârşitul secolului al XV-lea, 89 x 67 cm. Din satul Cenkursk, regiunea Vologda. Galeria de Stat

Tretiakov, Moscova.

107. Răstignirea, cca 1500.

108. Intrarea în Ierusalim, Moscova, jumătatea secolului al XVI-lea.

109. Învierea, Pskov, prima jumătate a secolului al XIV-lea.

110. Sfântul Petru şi Sfântul Nicolae, secolul al XV-lea.

111. Ridicarea Deisisului, Arhanghelul Gavriil, Novgorod, secolul XVI.

112. Ridicarea Deisisului, Arhanghelul Mihail, Novgorod, secolul XVI.

113. Ridicarea Deisisului, Sfântul Ioan cel Nou, Novgorod, secolul XVI.

114. Ridicarea Deisisului, Fecioara, Novgorod, secolul XVI.

115. Ridicarea Deisisului, Apostolul Pavel, Novgorod, secolul XVI.

116. Ridicarea Deisisului, Apostolul Petru, Novgorod, secolul XVI.

117. Sfântul Nicolae din Myra, începutul secolului al XVI-lea.

118. Purtătoarele de mir, Novgorod, secolul XVI.

119. Naşterea lui Hristos, jumătatea secolului al XVI-lea.

120. Naşterea lui Hristos, prima jumătate a secolului al XV-lea.

121. Adormirea Maicii Domnului, Pskov, prima jumătate a secolului al XVI-lea.

122. Teofan Grecul, Adormirea Maicii Domnului, sfârşitul secolului al XIV-lea.

123. Sfântul Teodor Studitul, 1570.

124. Lauda Fecioarei cu scene din Imnurile acatiste, secolul XIV.

125. Maica Domnului de la Bogoliubovo, împreună cu Sfântul Zosima şi Sfântul Savatie, cu scene din viețile lor, de la Mănăstirea Solovki, 1545.

126. Schimbarea la Față, Moscova, jumătatea secolului al XVI-lea.

127. Schimbarea la Față, sfârşitul secolului al XVI-lea.

128. Buna-Vestire, Novgorod, a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

129. Înțelepciunea şi-a zidit casă, Novgorod, 1548.

130. Sâmbăta Mare, icoană melkită din secolul XVIII.

131. Naşterea lui Hristos, Holmogorî, Rusia, sfârşitul secolului al XVI-lea.

132. Sfântul Ioan Botezătorul, Novgorod, secolele XV-XVI.

133. Sfântul Ioan cel Nou în pustie, Moscova, prima jumătate a secolului al XVII-lea.

134. Sfântul Ioan cel Nou, Îngerul pustiei, a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

135. Sfânta Treime şi Facerea, Rusia Centrală (?), sfârsitul secolului al XVI-lea - începutul secolului al XVII-lea.

136. Hristos cu coroană împărătească, secolele XVII-XVIII.

137. Sfântul Boris şi Sfântul Gleb cu scene din vieţile lor, Şcoala de la Moscova, prima treime din secolul al XVII-lea (fragment), începutul secolului al XX-lea (imaginea centrală).

138. Judecata de Apoi, Şcoala Stroganov, sfârşitul secolului al XVI-lea - începutul secolului al XVII-lea.

139. Sofia, Înțelepciunea Domnului, Şcoala Stroganov, secolul al XIV-lea.

140. Înălţarea Sfântului Ioan Botezătorul, Şcoala Stroganov, secolul al XIV-lea.

141. Iconostas din Biserica Sfântului Duh, 1650.

142. Iconostas din Biserica Slăvirii Sfintei Cruci, 1630-1735.

143. Simon Uşakov, Apoteoza Fecioarei din Vladimir sau Arborele genealogic al statului moscovit, 1668.

144. Simon Uşakov, Serghei de Radonej, 1669.

145. Mandylionul sau Chipul Sfânt, jumătatea secolului al XVI-lea.

146. Mandylionul sau Chipul Sfânt, 1637-1638.

147. Simon Uşakov, Mandylionul sau Chipul Sfânt, 1678.

148. Fecioara de la Smolensk, „Ciuiskaia”, sfârşitul secolului al XVII-lea.

149. Ivan Mihailov, Fecioara de la Vladimirskaia, 1697.

150. Fecioara de la Eleț, 1700-1703.

151. Judecata de Apoi, secolul al XVII-lea.

152. Naşterea lui Hristos, Rusia de Nord, sfârşitul secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea.

153. Sala Armelor din Kremlinul Moscovei, Intrarea în Ierusalim, sfârsitul secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea.

154. Sala Armelor din Kremlinul Moscovei, Întâmpinarea Fecioarei în Templu, sfârşitul secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea.

155. Sfântul Macarie Ujenski cu scene din viata lui, Kostroma, sfârşitul secolului al XVII-lea — începutul secolului al XVIII-lea.

156. Iconostas privat, Şcoala de la Paleh, secolul al XIX-lea.

157. Sfinţii Savatie şi Zosima de la Solovki, secolul al XVIII-lea.

158. Arhimandritul Zinon, Sfântul Serghei de Radonej, secolul XX.

159. Sfântul Gheorghe, începutul secolului al XVI-lea.

160. Martirizarea Sfântului Gheorghe, sfârşitul secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea.

161. Sfântul Gheorghe omorând balaurul, secolul al XVII-lea.

162. Fecioara din Eleţ, prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

163. Înălţarea, cca 1680.

164. Sfintele Martire Varvara şi Ecaterina, jumătatea secolului al XVIII-lea.

Note

[1] Kustar’ (adj. kustarnâi), de la germanul Kunst, înseamnă meşteşugar care lucrează singur, în lemn, metal sau în orice alt material, în propria locuinţă dintr-un oraş mic sau, de cele mai multe ori, sat, spre deosebire de manufacturieri şi angajaţii acestora. Vezi, de exemplu, L’Art Populaire Russe à la Seconde Exposition Koustare de toute la Russie à Petrograd, 1913, publicată de Ministerul Agriculturii, P. 1914. Text în rusă şi franceză: 35 de icoane ilustrate, preţul fiind menţionat pentru cele mai multe dintre acestea.

[2] Podubornoe, un panou pictat numai în spaţiile în care sutana de metal nu acoperă corpul.

[3] Friaz, un stil de icoană atât de profund influenţat de tehnica occidentală, încât a devenit un compromis deplorabil.

[4] Traducerea uzuală a cuvântului sobor, literalmente „a reuni”; deci, (1) Sinod sau Mare Consiliu al Bisericii sau al statului; (2) adunare a feţelor bisericeşti întru slăvirea Fecioarei, a unui arhanghel etc.; (3) slujbă religioasă oficiată de mai mulţi clerici; (4) biserică centrală şi principalele biserici din oraşe sau mănăstiri, dar nu o episcopie, de ex., cele cinci soboruri ale Kremlinului la Moscova, Biserica antică Spas na Boru (Mântuitorul din Pădurea de Pini), Marele Sobor Uspenski (Catedrala Adormirii Maicii Domnului), Blagoveşcenski (Buna-Vestire), Catedrala Arhanghelului Mihail, cu mormintele ţarilor, şi Catedrala Voznesenski (Înălţarea), cu mormintele ţarinelor.

[5] Otecestvennaia dostopameatnost’ (Monumente ale strămoşilor), 1823-1824;

I. Sneghiriov şi Martânov, Pameatniki drevneavo hudojestva v Rossii (Monumentele artei vechi din Rusia), 1850 (două icoane); Drevnosti Rossiiskovo gosudarstva (Antichităţi din Imperiul Rus), 1849-1853 (zece icoane); I. Sneghiriov, Pameatniki moskovskih drevnostei (Monumente antice din Moscova), 1841-1842 (cinci icoane); K. Tromonin, Dostopameatnosti Moskvî (Monumente din Moscova), 1834, A.L. Veltman, acelaşi titlu, 1848; Evgheni [Bolhovitinov], Kievo-Pecerskaia Lavra. Kievo-Sofiiski Sobor; pentru lucrările acestuia vezi E. Şmurlo,Mitropolitul Eugen ca învăţat, P. 1888; M. Pogodin, „Soarta arheologiei în Rusia", Jurn. Min. Instr., 1869, nr. 9.

[6] N.I. Veselovski, Istoriia Imperatorskovo russkovo arheologhiceskovo obşcestva (Societate), P. 1900.

[7] „Bât russkih ţarei i ţariţ", M. 1872, ed. a 2-a 1915: Materialî dlea istorii russkovo ikonopisania po arhivnâm dokumentam.

[8] G.D. Filimonov, Descrierea exponatelor din Muzeul Korobanov, M. 1849. Un Podlinnik este un ghid de iconografie, care descrie complet felul în care este reprezentată o scenă sau o persoană; când este ilustrat, se numeşte Lităvoi podlinnik.

[9] Zapiski (Note) Imp. Arh. Obş. (Soc.), viii (1856), p. 1-196: reeditat de A.S. Suvorin, P. 1901.

[10] Pentru această biserică vezi P. Gusev, în Trans. XV (Novgorod, 1911), Congresul de Arheologie, II, p. 138-50, Pl. I-VI, M. 1916.

[11] Icoane proaspăt restaurate: A.I. Anisimov, Icoana Sf. Teodor Stratilat din

biserica acestuia de la Novgorod, 1922; și Icoana Sfintei Fecioare din Vladimir, din Catedrala Înălțării din Moscova, în pregătire.

[12] N.P. Kondakov, Iconografia Maicii Domnului: Connexions, P., 1910.

[13] N.P. Lihaciov, Istoriceskoe znacenie italo-greceskoi ikonopisi (Istoria semnificației iconografiei italo-grecești), p. 1911, tratează același subiect.

[14] P. Muratov, Istoria picturii, I. Introducere în istoria picturii ruse vechi. II. Originile picturii ruse vechi, în vol. VI din I. Grabar, Istoria artei ruse, M. 1909. Acesta privește Italia și Rusia ca preluând fiecare, pe rând, câte ceva din arta bizantină timpurie așa cum putea fi ea văzută la Djami și Mistra. Ilustrațiile din această carte, incluzând multe icoane de la Moscova, contribuie consistent la selecția noastră: ceea ce face mult mai accesibil Réau și Halle, care s-au bazat în bună parte pe aceasta. E.H.M.

[15] E.H. Minns, Sciții și grecii, p. 538, apud Kondakov, Hoardele ruse, p. 33 sqq.

[16] Ch. Diehl, Manual de artă bizantină, Paris, 1925, p. 85, f. 28.

[17] Scriu cuvântul „icoană” așa cum e acceptat în transliterarea lui Ikuv: genitivul iikovos a produs în greaca modernă un nominativ feminin normal, iar această formă a trecut în rusă ca ikona. În rusă mai apare tradus ca obraz, care poate fi tradus și ca „imagine”, dar în engleză se pierde semnificația reală.

[18] W. Grüneisen, „Portretul iluzionist”, Sofia (o revistă rusească de artă), nr. 4, 1914, Graul, Die antike Porträt-gemälde aus den Grabstätten des Fajum, Leipzig, 1888; G. Ebers, Eine Gallerie antiker Porträts, Berlin, 1889; U. Wilcken, „Die Hellenistische Porträts aus El Fajumi”, Arch. Anzeiger, IV, 1889; Girard, Pictura antică, Paris, 1892, p. 249 sqq.; Th. Graf, Colecție de portrete antice din epoca greacă a Egiptului, Viena, f.d.; P. Buberl, Gr.-Äg., Mumienbildnisse, ib. 1922.

[19] Prin „bizantin” autorul înțelege, în genere, „constantinopolitan”, sau măcar grecesc, însă uneori recurge la utilizarea uzuală a termenului.

[20] Vezi controversa dintre Sf. Ieronim și pelerinul galez Vigilantius, care a încercat fără succes să protesteze împotriva venerării moaștelor și a icoanelor, a nopților de veghe și a altor obiceiuri similare. Migne, P. L. xxii, Ep. Hieronymi, lxi, ad Vigilantium; xxiii, p. 337, Liber contra Vigilantium, A. D. 406.

[21] Kondakov, Iconografia Maicii Domnului, I (1914), p. 131-135, 153-158.

[22] În latină, „ștergar”. Practic, giulgiul înfățișează trăsăturile chipului lui Hristos în drumul către cruce, în timp ce ștergarul grecesc le păstrează încă în condiții excelente.

[23] Muzeul Rus de Stat Ermitaj, nr. 1810, în colecția N.P. Lihaciov.

[24] Pentru un rezumat al întregii controverse, vezi A.I. Dobroklonski, Sf. Teodora, Confessor and Abbot of the Studium, I, p. 34-47, P. 1913. Ortodocșii au stabilit, până la urmă, că icoanele nu trebuie „adorate în adevăratul sens al cuvântului”.

[25] Dalton, Arta bizantină, p. 318, f. 193, după Ph. Lauer, Mon Piot, 1906.

[26] Descoperirile recente au relevat noi materiale.

[27] Grabar-Muratov, p. 149; Alpatov și Lazarev, Jahrb. d. Preusz. Kunstsamml., LXIV. ii, p. 146, f. 3.

[28] Kondakov, Macedonia, 1909, p. 249 sqq., Pl. V-XII.

[29] O descriere mai generală a termenului mestnaia ikona este de „icoane ale sărbătorilor și sfinților cinstiți local”; astfel, Anisimov le definește ca Ghiduri ale Expoziției de Capodopere ale Picturii de Icoane Vechi, deschisă la Muzeul de Istorie, Moscova, în 1926.

[30] A. Popov, Studiu cu privire la Vechea Rusie din secolul al XI-lea până în secolul al XVI-lea, P. 1875, Controversele cu latinii, p. 56 sqq.

[31] G.D. Filimonov, Biserica Sf. Nicolae din Lipna, „Despre forma iconostaselor”, 1859; I.A. Sperovski, „Catapetesme rusești timpurii”, Hristianskoe citenie, 1891-1892. În original se utilizează forma rusă de iconostas, și nu „iconostasis”, care nu este nici grecesc, nici latinesc. Cuvântul respectiv grecesc înseamnă paraclis sau sanctuar al icoanelor. Iconostasul rusesc este ceea ce în greacă este denumit prin latinul templum, în sensul „bârnă sau grindă orizontală”. Pronunțat temblo, a devenit în rusă teablo (cf. koleada de la kalendae), utilizat pentru șirul de icoane din partea superioară a iconostasului. Vezi Golubinski, Hist. Russ. Ch. 2 I. ii, p. 206-208, 214.

[32] Cin înseamnă „ordin, rang”, utilizat pentru diferite ordine de îngeri sau sfinți; dar implică și ideea de completitudine, de aceea este utilizat de multe ori pentru rândul complet „Hristos Pantocrator”. Un rând de icoane care include icoana lui Hristos Pantocrator, doi arhangheli și doi îngeri se numea Sedimița, un hebdomadar, care este posibil să fi făcut referire la cele șapte zile din săptămână.

[33] Cu toate acestea, grecii folosesc acest termen pentru ușile mari din partea de vest a unei biserici, care se mai numesc și ușile sfinte.

[34] Chivot; una sau mai multe icoane pot fi așezate într-o ramă sau într-un cadru, în general împodobit cu un fronton: rezultatul este un fel de altar care se mai numește și chivot. Sau poate avea forma unui triptic, de cele mai multe ori cu scene iconice pictate deasupra ușilor, a frontonului și în lateral.

[35] Hristos împărtășind apostolii.

[36] Cei trei îngeri care i s-au arătat lui Avraam.

[37] Modelul de icoană Maica Domnului din Blacheernae purtând chipul lui Emanuel într-un medalion rotund, vezi infra.

[38] N.P. Kondakov, Smalțurile bizantine, p. 385-388; Russkie kiddî (Russian de la Collection Zvenigorodskoi, 1892, Pl. 28, Hoards), 1896, I, Pl. viil. Pentru a așeza pe frunte; un fir care se numește reasno. Icoana era înfășurată într-un ștergar de mătase brodată (polotențe, plat) pentru a fi protejată de praf, iar sub acesta era prins un voal brodat (pelena).

[39] Cuvântul poate fi de origine slavă, dar autorul nostru îl leagă de un fel de adorație a veșmântului împărătesc, Codinus, de Offic. III. 3. E.H.M.

[40] Am auzit că abolirea sutanei a dispărut odată cu revoluția și a expus lucruri mult mai importante. E. H. M.

[41] „Risunok”, desen, poartă sensul francezului „dessin”, ambele însemnând „desen” și „meșteșug”, verbul risovat’ ’ vine prin poloneză din germanul reissen, care se subordonează sensului originar „a străpunge” și înseamnă „a zgâria, a desena cu un vârf ascuțit, a desena în contur”, asemănător cu ritzen și cu același cuvânt ca a scrie al nostru: scribo are același sens originar. Utilizările slavului pisat’ „a picta sau a decora” (pingo mai poate fi permis) înseamnă „a scrie”, cât și „a picta”, dar „a picta” pe pereți, țerkov’ podpisana, „biserica a fost pictată mural”, dar și de icoane, ikonostas napisan, „un perete a fost acoperit cu icoane”. Dl N.B. Jopson, Breviarul de filologie slavă de la King’s College, London, a făcut posibile aceste etimologii. „Stylus”-ul cu care iconarii desenau conturul peste stratul de gesso. De la pisat’ provine pismo, termenul folosit pentru „scrisoare”, dar utilizat mai ales pentru „stilul sau școala” icoanelor. Tipurile mai puțin importante se numesc poșib (lit. „tușă” = „manieră locală sau personală”). Cuvintele occidentale echivalente stil, škola, manera au ajuns în rusă prin pictura occidentală, dar sunt folosite adesea pentru icoane. E. H. M.

[42] Pentru o similară diviziune a muncii sub Akbar vezi Percy Brown, Pictura indiană sub Mughali, Oxford, 1924. Nu este singurul punct asemănător dintre arta rusă și cea indiană de la acea vreme.

[43] Apud N.P. Kondakov, Iconografia Mântuitorului nostru, lith. 9. Inscr. de mai sus, Sfânta Treime, Fiul, Domnul Savaot, IC. XC: mai jos, Obraz Otecestva, „Icoana Tatălui”. Znamia Vasilia Kondakova Usolța, „desenat de către Vasili Kondakov de la Usolia”.

[44] Am adăugat aceasta la selecția autorului de tacâmuri pentru că ilustrează metodele iconarilor și oferă un exemplu al, probabil, celei mai importante compoziții pe care n-a inclus-o aici. E. H. M.

[45] Kondakov, Athos, p. 105, pl. XIV. Această icoană pare să fie aceea văzută în secolul al XI-lea de pelerinul Antonie de la Novgorod printre lucrurile sfinte de la Constantinopol. O numește „Nicolae cu ceafa despărțită”, din cauza deteriorărilor suferite: o altă copie de același fel se află la Vich în Catalunia. Ib., p. 108, f. 50; Mon Piot, vii, 1900, p. 95, Pl. XI.

[46] Pentru aceste veșminte vezi A. Fortescue, Biserica Ortodoxă Răsăriteană, p. 405 sqq. Feloni, paenula, patrafir făcut din pânză moale. Când a fost făcut din material dur pentru a fi mai comod, mai scurt în față decât să fie despicat la fel ca în Vest. Un tip special de feloni a fost acoperit în întregime de matrici de cruci (polistavri), acesta era rezervat episcopilor: sakkos-ul este ca formă asemănător cu patrafirul vestic, adică despicat în părți, dar are mâneci; destul de neobișnuit pentru patriarh, acum este purtat de toți episcopii, dar nu prea apare înainte de icoanele timpurii; este purtat de Sfântul Alexie în secolul al XVII-lea. Sakkos-ul actual al Sfântului Fotie este amintit de Millet, ap. Mihel, Istoria artei, III. II, p. 957. Autorul pare să folosească sakkos-ul cu sensul de polistavri, veșmântul în care au fost pictați aproape toți episcopii.

[47] Una dintre diferențele dintre greci și latini era poziția figurilor în timpul rugăciunii: grecii timpurii lăsau în jos degetul mare, patru sau cinci degete și îndreptau „două degete” (dvuperstie), arătătorul și degetul mijlociu, simbolizând natura dual a lui Hristos, cf. Mon Piot, VII (1900), p. 95-96. Latinii puneau degetul mare, arătătorul și mijlociul împreună pentru a arăta Sfânta Treime. Grecii au adoptat mai târziu o poziție prin care patru litere erau formate din cinci degete, numite imenoslovnoe, „nume-cuvânt”. În secolul al XVII-lea, Nikon, Patriarhul Moscovei, văzând că multe erori au pătruns în cărțile slavonești de cult, le-a egalizat cu forma din greaca contemporană, dar în multe cazuri, cum

este cel al binecuvântării, rușii au păstrat accepția veche. Aceste inovații au dus la o mare schismă în interiorul Bisericii, rezolvată numai prin puterea statului. Credincioșii de rit vechi care încă refuzau să le accepte purtau un respect deosebit vechilor icoane și lor le datorăm păstrarea celor mai multe exemplare importante (vezi infra).

[48] Este imperios necesar să ne reamintim că baza unei picturi este un strat de grund și clei (gesso) aplicat pe lemn: Dinonisie arătând calea. Câteodată lemnul este mai întâi acoperit cu pânză. Cf. Theophilus, I. XIX. Vezi edițiile lui Hendrie (1847) și Ilg (1874), cu traducere în engleză și germană.

[49] Cum se poate citi, membrana (Hendrie citește membrina) sau prima haină era galben de plumb alb topit, plumb alb natural și cinabru sau ocru roșu: dacă fața era rumenă, mai mult roșu; dacă era albă, mai mult alb; dacă era palidă, se adăuga prasinum. După care erau aplicate umbrele, un amestec de membrana cu prasinum, ocru roșu ars și cinabru. Lângă acestea, se aplicau tușele rozalii, iar apoi lumina pentru tonurile luminoase, realizate printr-un amestec de alb. E. H. M.

[50] Manualul pictorilor greci. Acest manual de practică pe Muntele Athos relatează în detaliu atât procesele tehnice, cât și iconografia: a fost tradus de Didron, Manuel d'Iconographie Chrétienne, 1845, trad. eng., fără partea tehnică, 1886: sub influența călugărilor și a celebrului falsificator Simonides, Didron se referă la manualul din secolul al XIV-lea și al XV-lea, iar Manuel Panselinos, care este citat ca model de artist în secolul al XII-lea, Bayet, Rev. Archéologique, iii. 3 (1884), p. 325-334, face posibilă ipoteza că a lucrat în 1535 și că manualul respectiv, așa cum ne-a parvenit, datează din secolul al XVIII-lea. Vezi (greacă modernă) prefața celui mai bun text publicat de A. Papadopoulo-Kerameus, St. P. 1909, la care fac mereu trimitere; cf. Diehl, Manuel, p. 854; Dalton, Arta bizantină, p. 649. Dar se referă la o tradiție mult mai veche, așa cum reiese frecvent din concordanța cu Teofil. Autorul prezentului studiu consideră că a existat în secolul al XV-lea și poate chiar în al XIV-lea.

[51] Socinaia, lit. suculent, fr. juteux.

[52] Din rădăcina lui belâi „alb” și înseamnă „alb transparent”.

[53] Kondakov, Iconografia Maicii Domnului, I (1914), p. 321-323.

[54] Salazaro, Studî sui Monumenti d’Italia Meridionale, 1871, Pls. x-xv.

[55] De la rădăcina rusească kras-; posibilă confuzie de idei între „roșu”, de la „pictură” și de la „frumusețe”.

[56] Zelen’ înseamnă în rusă „culoarea verde”: pra- este un prefix rar, care trimite la vechime.

[57] Codinus, de Offic. iv. I, menționează despre lucrări care cred că înseamnă „cu damaskin 2563 I: knops’: cuvântul ar putea fi o versiune pentru „ciocănire”; sau poate fi compus din ts, ivos, „fibre = fire”: vezi du Cange, s.v.

[58] Dalton, Arta bizantină, p. 616-620.

[59] De ex., Schimbarea la Față în Galeria Națională, nr. 1330.

[60] O serie de piscuri muntoase asemănătoare apar în Sf. Ieremia, Galeria Națională, nr. 3543.

[61] Kondakov, Hoardele ruse, I (1896), Pls. 1-3, 6, 7, 9-11, 15-17; Tolstoi și Kondakov, Antichități rusești, V (1897), p. 100-35.

[62] M. și V. Uspenski, Note (Zametki) asupra iconografiei ruse vechi, I. S. Alipius; II. Andrei Rubliov, Petersburg, 1901.

[63] Poporul din această regiune este unitar prin etnie și religie cu populația din restul Rusiei, limba vorbită este ucraineana, dar aceasta s-a diferențiat foarte mult de familia de limbi din care face parte: sub dominația lituaniană și poloneză, a dezvoltat un separatism lingvistic și religios (Uniate).

[64] Tolstoi și Kondakov, V, p. 47, f. 27.

[65] Scrisoarea lui G.O. Cirikov iconograful, m. 9 Oct. 1918. Pentru acest tip vezi Iconografia Maicii Domnului, II (1915), p. 298-301, ff. 166, 167. O copie este reprodusă în Materialele lui Lihaciov, xcv, nr. 167; iar una mai recentă se află în posesia lui A.H. Christie, Esq., E. Runton, Norfolk. Poziția figurii este aceeași ca și în Fecioara la care se roagă Gheorghe din Antiohia la Martorana, Palermo.

[66] Pentru icoanele rusești din secolul al XI-lea sau al XII-lea, vezi Wulff-Alpatoff, p. 71-85, esp. ff. 27-28, Schimbarea la Față și Învierea (R.M.), și Sf. Mihail de la Moscova, Martin Conway, Comori de artă, p. 44.

[67] Boris și Gleb, fiii lui Vladimir cel Mare, cărora le-a lăsat moștenire principatele Rostov și Murom din nord-est, au fost uciși în 1015 de către vărul lui, Sveatopol (Cel Blestemat), care a fost la rândul său cucerit de Iaroslav. Aceștia nu au fost mai puțin martiri decât regele nostru Edward Martirul, dar au devenit populari și sfinți inseparabili. Inscripțiile sunt „Boris [Ha]g[i]os, Gleb [Hagios]”.

[68] Vezi edițiile acestei călătorii de P.I. Savvaitov și, mai recent, de Ch. M. Loparev, publicate de Societatea Ortodoxă Palestiniană.

[69] Publicat de I. Sreznevski, P. 1860. Un manuscris din secolul al XV-lea cu ilustrații, publicat de N.P. Lihaciov, P. 1907; adaugă reproduceri după mai multe icoane.

[70] Tolstoi și Kondakov, IV, p. 165, f. 150.

[71] Ib., VI, p. 145, f. 185.

[72] Kelermes, secolul VI î. H. Rostovțev, Iranieni și greci, p. 54, Pl. ix.

[73] Pentru toate vezi articolul postum al autorului de față, „Costumele orientale la Curtea Bizantină”, Byzantion, I (1924), p. 7-49.

[74] Wulff-Alpatoff, p. 92, f. 33: vezi, pentru tipul de icoană Gură de Aur, Kondakov, Athos, p. 68-69, Pl. xvi.

[75] Pentru o icoană care ilustrează întreaga scenă vezi Halle, Altrussische Kunst, Pl. 19, 21, după Anisimov în Sofia, 5, p. 1-21; o altă imagine a acesteia, Buslaev, II, p. 388. 5.

[76] Grabar-Muratov, p. 191; Wulff-Alpa-toff, p. 71, f. 25.

[77] Muzeul Rus, nr. 108, din Colecţia Pogodin. Inscripţii în dialectul de la Novgorod: centrul, Sf. Gheorghe, Şarpele, Ielisava: scene (în ordinea următoare: întâi rândul de sus şi apoi fiecare rând lateral, iar în final rândul de jos, cf. Pls. LVII şi LIX, unde ordinea este foarte clar stabilită): Sf. Gheorghe împarte averea sa săracilor; soldaţii îl leagă şi îl duc cu ei; îl duc în faţa împăratului; îl întemniţează; îl trag pe roată; le spune să nu se mai închine la idoli mincinoşi; îi rup trupul în bucăţi cu cârlige; îl bat cu vine de bou; îl zdrobesc cu pietre; îl ard cu torţe; îl fierb într-un cazan; îl taie cu fierăstrăul; îl îngroapă sub un morman de pietre şi toarnă peste el apă din oale; în taie în bucăţele cu sabia. Penultima scenă conţine o eroare; în legendele slave apare cuvântul „oală”, konob, de la „cazan” în imaginea dinainte, iar în acest caz se spune „turnând leşie şi smoală şi piatră arsă”, A.N. Veselovski, Misc. of the Acad. of Sc., P. xx, p. 168; şi Catalogul pictorilor greci, p. 184, în groapa cu var. Pentru legendă, vezi H. Delehaye, Les Légendes grecques des Saints militaires, Paris, 1909

[78] Novgorodul era împărţit în două de râul Volhov, la vest cu marea catedrală Sfânta Sofia şi cetatea antică şi Piaţa (Torgovaia) la est: vezi planurile Tolstoi şi Kondakov, Antichităţi ruseşti, VI, p. 96, 97, ff. 117, 118.

[79] Kondakov, Iconografia Maicii Domnului, II (1915), p. 224, f. 109; Grabar-Muratov, p. 147, chiar mai de timpuriu.

[80] A.A. Dmitrievski, Puteșestvie po Vostoku (Călătorii în Est), 1890; Kondakov, Iconografia Maicii Domnului: Connexions, P. 1910; N.P. Lihaciov, Semnificația istorică a iconografiei italo-cretane, P. 1911, reprezentări ale Maicii Domnului, 1-32. [Dar vedeți prefața subsemnatului și nota de la p. 82. E. H. M.]

[81] Termenul italo-cretan nu este tocmai adecvat.

[82] Laudedeo, Storia della Pittura Veneziana, I (1909), p. 185-208.

[83] Diehl, Manuel, p. 701; Dalton, Arta bizantină, p. 512, și lucrările citate în lucrarea de față.

[84] Umilenie este numele uneia dintre cele mai comune icoane ale Fecioarei: rezonanța cuvântului nu poate fi redată, poate corespunde epitetului grec prin care se exprimă compasiunea Fecioarei pentru Fiu atunci când se gândește la viitoarele Lui pătimiri; derivă de la Maica Domnului a Patimilor (Strastnaia), deasupra căreia apar îngeri: dar cel mai adesea umilenie se referă la bunătatea tristă, între iubire și compasiune: verbul umilit'sia are un sens ambiguu, „a simți o emoție profundă", poate „dor" este traducerea cea mai potrivită. Pentru mai multe exemple, vezi Kondakov, Iconografia Maicii Domnului (1910): Connexions, p. 150-184, ff. 96-131. Réau, Arta rusă, I, p. 152-156, enumeră o listă bogată a diverselor reprezentări ale Fecioarei.

[85] Testi, op. cit., include mai multe reproduceri color ale picturilor venețiene din secolul al XIV-lea, indicând foarte clar acest fapt.

[86] Vezi Cneazul E.I. Trubețkoi, Teoria în culori (Umozrenie, lit. „privire a minții", v kraskah) și Două lumi ale iconografiei ruse, Moscova, 1916, unde

culorile artei timpurii sunt interpretate în icoanele votive ca expresionism simbolic al vieţii religioase din Rusia. Această decodare a limbajului ocultat de icoane pretinde să descopere în această „artă misterioasă” o semnificație spirituală, ideea a două lumi paralele care sunt viața noastră pe pământ și un „misticism solar” al culorii. Aceste exagerări și altele, similare, au fost date ca interpretări pentru icoane, de când această artă a atras atenția publicului general.

[87] Nr. 399: există fotografii ale acestora, dar sunt prea închise pentru a fi reproduse.

[88] Iconarii din școlile vechi cunoșteau regula degetului mare aplicată de celelalte școli.

[89] Cu privire la adevărata importanță a obiectelor creștine de la Chersones, ca modele pentru Kiev, vezi Kondakov, Hoardele ruse, I, Introducere, p. 42 sqq.; Tolstoi și Kondakov, Antichităţi rusești, V, p. 27.

[90] Rușii au preluat forma bisericii pătrate cu cinci turnuri şi cu ferestre în vitralii. Când au aplicat această formă la bisericile din lemn, turnurile au pierdut deschiderea către interior și au devenit simple elemente decorative de exterior, care au fost multiplicate până la exagerare: lângă acestea răsăreau clopotnițele sau spirele grosolane și bociki, acoperișuri în formă concavă cu o secțiune ca o potcoavă ascuțită. Aceste forme de lemn aplicate în construcțiile de cărămidă au dat naștere unei arhitecturi superbe în secolul al XVI-lea și al XVII-lea.

[91] Maica Domnului Hodegetria ține Pruncul pe brațul stâng, iar cel drept este ridicat, în timp ce se uită în ochii privitorului; Pruncul nu are nimic infantil; nu se uită către Mama Lui, ci direct în afara cadrului picturii, cu mâna ridicată pentru a-l binecuvânta pe privitor. În modelul Maica Domnului de la Tihvin, Pruncul privește către dreapta: pentru anul din care datează, 1383, stilul este

extrem de avansat, prezentând trăsăturile tipice iconografiei italo-cretane.

[92] Kondakov, Connexions, p. 27-32, ff. 14-18.

[93] Honorius din Autun (1090-112O); Migne, P.L., clxxii, col. 958. Continuă cu legenda „sticletelui alb".

[94] Această perspectivă, a deosebitei importanţe a înrâuririi italiene asupra artei Bisericii de Est, exercitată iniţial asupra populaţiei greceşti din Italia şi, ulterior, prin Şcoala italo-cretană asupra Balcanilor, Greciei şi, în cele din urmă, a Rusiei, este datorată autorului studiului de faţă: marele său aliat, în acest sens, este N.P. Lihaciov. Trebuie totuşi să menţionăm că o altă şcoală condusă de Muratov (în Departamentul de istorie a artei ruse de la Grabar) ne aminteşte că, dincolo de influenţa italiană, a existat o artă bizantină renascentistă în secolul al XIV-lea (Millet, Studii, p. 624 sqq.; Diehl, Manuel, p. 735 sqq.; Dalton, Arta bizantină, p. 19 sqq.; E. Arta creştină, p. 236-42); D.V. Ainalov, Trans. R. Arch. Soc., Class. Sect. (1917), p. 62-230, „Pictura bizantină în secolul al XIV-lea", susţine teoria influenţelor vestice. Această renaştere a avut loc, mai degrabă, în zona populară şi monastică decât în lumea oficială şi este aplecată către uman, dramatic şi pitoresc. Operele principale sunt reprezentate de mozaicurile târzii ale lui Kahrie Djámi (Chora) de la Constantinopol şi prin frescele de la Mistra. Este, prin urmare, necesar să parcurgi toată distanţa până în Italia pentru a găsi sursa noilor teme şi maniere adoptate la Novgorod şi Moscova în secolul al XIV-lea (vezi rezumatul în Réau, Arta rusă, I, p. 188-195). Faptul că toate aceste arte au izvorât dintr-o bază comună face aproape imposibilă determinarea curentelor diferite. Millet (1. c.) arată cât de complexă era interacţiunea dintre Italia, Balcani, Grecia şi Palestina cu Siria şi Egiptul. Urmările s-au resimţit în Rusia cu aproximativ un secol mai târziu, ceea ce a făcut ca influenţele să se resimtă pe căi indirecte. Unele subiecte, cum ar fi Madona din Latte, care a fost atribuită influenţei italiene, au existat fără îndoială în Est, iar Italia poate a fost sau nu sursa pentru aceste reprezentări. Altele, cum ar fi motivul păsării, sunt cu siguranţă de proveniență occidentală. Trebuie să aşteptăm să se întreprindă mai multe studii ale monumentelor din sud-estul Europei pentru a putea răspunde la

aceste întrebări. E.H.M.

[95] Trebuie menționat că icoana care se numește astfel este realizată printr-o tehnică ce nu are cum să aparțină secolului al XIV-lea, ci este probabil o reminiscență a unui original care s-a pierdut.

[96] Alexie, n. 1292, numit Mitropolit în 1354, m. 1378, a fost unul dintre consilierii pricipali ai cnejilor de Moscova care tocmai își consolidaseră statutul de cneji ruși de prim rang și reconstruiau orașul și bisericile din cărămidă; Alexie a ajutat enorm la reconstruirea Moscovei după molimă. Serghei de Radonej, m. 1393, a fondat în 1337 Mănăstirea Sfintei Treimi (Troițkaia Serghieva Lavra), la șaizeci și cinci de kilometri nord-est de Moscova, principala mănăstire din Rusia Mare: acesta a lucrat alături de Alexie la consilierea cnejilor de Moscova și a fost sufletul oștii care a câștigat bătălia de la Kulikovo împotriva tătarilor. Stepan din Perm, m. 1396, a fost convertit la păgânism în Rusia îndepărtată de nord-est.

[97] M. și V. Uspenski, Note asupra iconografiei ruse. A. Rubliov, 1902; N.P. Lihaciov, Stilurile (Pisima) lui A. Rubliov, 1907.

[98] Cin de la Zvenigorod, Muratov, Pictură, p. 116, ff. 34-6: foarte asemănătoare cu Sfânta Treime.

[99] Icoana se afla în spatele altarului din Catedrala Buna-Vestire (Blagoveșcenie) din Moscova: tradiția spune că a fost dăruită Marelui-Cneaz Dimitrie, numit Donskoi, de către armata victorioasă în 1380 la Kulikovo, pe Don. Există ipoteze conform cărora este atribuită lui Teofan, datorită coloristicii. Adormirea Maicii Domnului este pe verso, vezi Wulff-Alpatoff, p. 153, f. 61.

[100] Krasnâi ugol, colţul frumos, sau roșu, locul de onoare din izba ţăranilor.

[101] De asemenea, colecţionate în Kondakov, Ghidul ilustrat al pictorilor (Podlinnik), vol. I, „Iconografia lui Hristos”, Petrograd, 1905, cu ilustraţii color.

[102] Grabar-Muratov, p. 34.

[103] Kondakov, ‘Les Sculptures de la porte de S. Sabine’, Revue Archéologique, 1877, p. 361-72; Wiegand, Altchristliche Hauptportal und Reliefs der S. Sabina, 1900, Taf. 20; Diehl, Manuel, p. 283, f. 139.

[104] Praskovia, tradusă ca Peatniţa, Vineri, a cincea zi din săptămână, din peat’, „cinci”: vezi A.N. Veselovski, Paraskeva-Peatniţa. Viaţa Sf. Paraschiva a fost scrisă de Euthymius, Patriarhul din Târnovo, 1375-1393.

[105] Slavii încep săptămâna luni, astfel încât cuvintele marţi, miercuri, joi și vineri sunt derivate din „a doua”, „a treia”, „a patra” și „a cincea”: grecii și latinii încep cu duminica.

[106] Ed. Papadopoulo-Kerameus, p. 21. Cuvântul descrie mai degrabă un anume amestec de pigmenți decât o tehnică de a le dispune pe suport. E.H.M.

[107] E. Müntz, ‘La Propagande de la Arts, 3e sér., viii. 274; ix. 19. Renaissance en Orient’, Gazette des Beaux-Arts.

[108] În Biserica Întâmpinării Domnului (Srêtenie) de la Moscova se găsesc picturi semnate de un iconar dalmat, la 1488.

[109] Stareț, inițial utilizat pentru persoanele în vârstă, apoi pentru călugări, eremiți sau peregrini.

[110] Emile Mâle, L'Art religieux à la fin du Moyen Age en France, 1908.

[111] S.G. Vilinski, Viața Sf. Vasile cel Nou în literatura rusă, 1911.

[112] Grabar-Muratov, p. 254, 256.

[113] Ib., p. 336, reproducere color.

[114] O bună descriere a acestei biserici și a icoanelor care o împodobesc este realizată de P. Gusev în Trans., din secolul al XV-lea (Novgorod, 1911), Congresul de Arheologie, II (Moscova, 1916), p. 138-50, Pls. I-VI.

[115] Novgorodul a fost cucerit de Ivan al III-lea în 1478; în 1547, Macarie, fost Arhiepiscop al Novgorodului, la acea dată Mitropolit al Moscovei, aduce iconarii din Novgorod la Moscova, inițial pentru decorarea Catedralei Buna-Vestire: în 1570 Novgorodul este măcelărit de Ivan cel Groaznic.

[116] P.P. Muratov a scris un studiu cu titlul Iconografie rusă veche, ilustrat,

dedicat acestei colecţii, M. 1911.

[117] Icoane de la Pskov în catalog: Albumul Rogozki; Catalogul Expoziţiei de Icoane (1913), Nos. 63, 66, 72.

[118] La mijlocul secolului al XV-lea, familia Stroganov revendica terenuri deţinute de persoane de la Novgorod în nordul Rusiei: un secol mai târziu, familia devenise extrem de bogată din exploatarea sistematică a zonelor Kama şi a Uralilor de Nord, cu bogate resurse de peşte, sare şi minerale, reprezentând, până la urmă, elementul care a determinat cucerirea Siberiei. Era, fără îndoială, cea mai bogată familie din Rusia şi, fiind buni creştini, apreciau foarte mult icoanele. Sunt legende care spun că şi-au susţinut propriii iconografi şi au supravieţuit câteva icoane care poartă numele familiei Stroganov, cele mai multe dintre acestea fiind realizate într-un stil extrem de detaliat şi elaborat. De aceea, pionierii acestui domeniu au stabilit o categorie aparte a icoanelor Stroganov, împărţită în funcţie de stiluri. Dar autorul de faţă îşi păstrează o rezervă cu privire la stilurile timpurii. Imensa colecţie de lucrări de artă a familiei Stroganov este adăpostită de Muzeul de Stat Ermitaj.

[119] O scurtă trecere în revistă a datelor cu privire la iconografia din Moscova, extrase din Cronici, este realizată de V. Şcepkin în articolul despre iconografia moscovită.

[120] Fondată de Sf. Alexie în 1365 în amintirea miracolului (ciudo) Sf. Mihail de la Chonae (Colossae), când a atins pământul cu săgeata sa, iar din locul acela a izvorât un râu.

[121] A.M. Uspenski, Dicţionarul iconografilor ţarilor şi al picturilor din secolul al XVI-lea, 2 vol., M. 1910-13.

[122] Multe dintre lucrările acestor iconografi sunt descoperite datorită restaurărilor recente, vezi Slav. Review, 1. c, p. 355.

[123] Un vestic s-ar întreba dacă perioada târzie a icoanei nu a fost supusă atât influenţelor orientale, cât şi celor occidentale: perfecţiunea detaliilor decorative aminteşte negreşit de lucrările estice, ca şi coloritul sau suprafaţa. O menţiune necesară dacă vrem să nu cădem în aceeaşi eroare pe care o face Viollet-le-Duc în lucrarea Arta rusă, Paris, 1877, în care nu vede dincolo de influenţa orientală. E. H. M.

[124] O rugăciune târzie grecească trebuia să fie rostită de către episcop pentru fiecare icoană nou-pictată, în Goar, Euchologion, 1730, p. 672.

[125] Vezi lucrările lui I.E. Zabelin citate la p. 4, n. 3. Numele străzilor în Moscova păstrează, în general, amintirea acestor ateliere ale ţarilor.

[126] 1598-1605. Nu este descendent din Rurik şi a fost acuzat că l-a ucis pe Dimitrie, fiul cel mai tânăr al lui Ivan, la Uglici. Boris nu s-a instaurat niciodată la putere, iar moartea acestuia a fost urmată de Vremuri Tulburi, din cauza pretendenţilor la tron, a invaziilor poloneze, a nemulţumirii poporului, punând capăt dinastiei Romanovilor în 1613.

[127] Se spune acum că ar fi fost realizat.

[128] Discutarea şi ilustrarea aproape a tuturor tipurilor care sunt enumerate, şi chiar mai multe, în lucrearea autorului Iconografia Maicii Domnului, esp. vol. II

(1915), și Connexions (1910). Cele mai valoroase icoane pe care le menționează aici se află în colecția Muzeului de Istorie din Moscova.

[129] Vezi Halle, Pls. 26, 43-5, după Muratov.

[130] Halle 45 = Réau 38, fără aripi.

[131] De ex., Réau, II, p. 141-154, Pl. 43.

[132] Cea mai bună relatare a chestiunii, vezi în Buslaev, Fragmente istorice, II, p. 281-329; vezi, de asemenea, Soloviov, Istoria Rusiei, II, p. 440, și Golubinski, R. Ch., III, p. 841.

[133] Atât tronul, cât și altarul, în sens creștin.

[134] Cele mai elaborate icoane menționate în paginile ce urmează se regăsesc în materialele lui Lihaciov.

[135] Pl. Halle, 42, vezi p. 114, n. 1.

[136] D.A. Rovinski, Tablouri populare rusești, V, p. 183-187. Spre deosebire de regiunea Moscovei, Kievul se afla la acea vreme sub influența directă a Occidentului, iar marele episcop Petru Movilă era moldovean.

[137] Buslaev, op. cit., II, p. 291 sqq.

[138] Evanghelia lui Rabula, 586 d. H., Syr. Cod 56: conține două versiuni ale aceleiași scene, una cu Fecioara și alta cu poporul.

[139] Originea grecească a acestei ipoteze este demonstrată de icoana Sfântului Giorgio dei Greci din secolul XVII. În grota de sub boltă este așezat regele care pe o pânză așază argintărie și perle.

[140] Revista Svetilnik, 1914, nr. 4, p. 23-32, ilustrații.

[141] Klobuk: numai pânza care acoperă mitra sau kamilavka, căzând pe umeri. Un klobuk alb reprezenta semnul distinctiv al mitropoliților moscoviți.

[142] Folosit în variație liberă cu tiablo, panou, kleimo, pecete, jitiia, vieți.

[143] Grabar-Muratov dă paisprezece ilustrații ale icoanelor din aceste capele incluzând multe din cele menționate mai sus. Vezi, de asemenea, Monumente ale artei ruse, Pt. III, publicate de Academia Imperială de Arte, cât și Lâna de aur (supra, p. nr., n. 1). Îmi amintesc cu drag impresia pe care mi-a produs-o frumusețea acestor capele pe care le-am vizitat la recomandarea autorului. E. H. M.

[144] Kondakov, Athos, p. 246-248, Pl. XI, Broderii rusești, Șcekotov, Sofia, I.

[145] Cin, un „rang” din cele șapte din Ierarhia Cerească. Un alt cuvânt foarte apropiat ca sens este lik, lit. și mai ales = „chip”, însă uneori „rang sau ierarhie”: Lik sveatitelei, „Cinul sfinților episcopi”. Lik mucenikov, „Ierarhia martirilor”.

[146] Recent achiziționate de Muzeul Rus de Stat.

[147] Marele duce Nicolai Mihailovici Romanov, contele Pavel Stroganov, 1905, XVII-XIX.

[148] Grabar-Muratov, p. 371.

[149] Acesta pare să fie Grabar-Muratov, p. 373-376, sau ceva de genul acesta.

[150] Ib., p. 372.

[151] Un got martirizat de Athanaric.

[152] Grabar-Muratov, p. 405.

[153] Acesta este un caz excepțional de includere a scenelor secundare în icoana principală.

[154] Soția lui Diocletian.

[155] Venturi, VII, ff. 254, 255, 305, 307, 311.

[156] Starâie godî (În timpurile de demult), 1913, iulie-septembrie. P. Muratov, Iconografia în vremea primului țar din vremea Romanov.

[157] A.I. Uspenski menționează multe dintre icoanele poloneze în revista Zolotoe runo, 7-9, 1906, p. 65-85.

[158] Grabar-Muratov, p. 392-400.

[159] Grabar-Muratov, p. 404.

[160] G.D. Filimonov, Simon Ușakov și iconografia rusă din timpul său, Moscova, 1873.

[161] D.K. Trenev, Pameatniki drevnerusskovo iskusstva țerkvi gruzinskoi bogomateri v Moskve (Monumente ale artei ruse vechi în Biserica Maicii Domnului din Georgia, Moscova), 1908; cf. Novițĭki, Hist. R. Art, I, p. 235, f. 154; Grabar, II, p. 125.

[162] Această parte apare în Grabar-Muratov, p. 439.

[163] Blajennâi, lit. binecuvântat, este un eufemism pentru Iurodivâi (cf. p. 115), „sfântul cel nebun”, ca prestidigitațiile unui fachir, des întâlnit în biserica răsăriteană.

[164] Grabar-Muratov, p. 427.

[165] Similar și în Biserica Militantă, 1540, Muratov. Sofia, pictură, p. 163, f. 52.

[166] Construit de arhitecți italieni între 1485 și 1508, Réau, p. 244; cel mai bine completat de Christopher Galloway în 1625.

[167] Kondakov, Iconografia Mântuitorului.

[168] S. Vahrameev, Biserica lui Ilie Profetul de la Iaroslavl, 1918; Nekrasov, Biserica Sfântului Ioan Botezătorul de la Iaroslavl, 1915; Pokrovski, Picturi murale din biserici vechi din Grecia și Rusia, 1890, p. 252-297. Vezi și Halle, Pls. 47, 48; Réau, Pls. 76, 79, 81, 92-6; Grabar, VI, p. 481-534.

[169] Marele conducător al credincioșilor de rit vechi; numele lui provine de la grecescul Habakuk. Traducerea vieții Sfântului de Jane Harrison și Hope Mirrlees, London, 1924.

[170] Lihaciov, Materiale, Pl. cccxxiv, nr. 622.

[171] Icoane vechi în Colecţia Postnikov, Pl. 97.

[172] F.I. Buslaev, Apocalipsa ilustrată, M. 1884.

[173] Manuscrise cunoscute din 1219 până în secolul XVIII. Un exemplu exhaustiv de iconografie de la Școala Novgorod, secolul XVI, cu numeroase ilustraţii, a fost publicat de V.N. Șcepkin pentru Muzeul de Istorie din Moscova.

[174] S.G. Vilinski a editat textul cu comentarii complete în 1911.

[175] Publicat de N. Bokadorov în Florilegiul kievean (Sbornik), 1904.

[176] Buslaev, Fragmente istorice, I, p. 622-629; Golâșev, Album de sinodicoane rusești, 1896; E. Petuhov, Fragmente din istoria literară a sinodiconului, 1895.

[177] Sf. Vasile a murit în 944: viaţa lui a fost descrisă de ucenicul său, Grigorie Călugărul.

[178] Sinodiconul bulgar ilustrat, Public Library, Sofia, nr. 998, secolul XVIII. Sinodiconul Tatianei, fiica lui Mihail Fiodorovici, m. 1706, parţial scris de ea însăşi. Amphilochius, Descrierea Bibliotecii la Ierusalimul Nou (o chilie din Serghievo), p. 116-124, Moscova, 1875.

[179] D.A. Rovinski, Tablouri populare rusești. 5 volume, fo.; N. Bogatenko, Mărturii de simbolism moral în iconografia rusă, 1913.

[180] Cat. din Colecția Uvarov, 1907, nr. 31, f. 10.

[181] Un rus ține minte mai bine data calendaristică a Sfântului său onomastic decât ziua de naștere, iar aceasta se numește „ziua onomastică”.

[182] Dalton, Arta bizantină, p. 666, 668, n. 2.